

GAZETTE *DES* BEAUX-ARTS

APRIL

1949

AVRIL



CONTENTS

WILLIAM C. LOERKE, JR.: GREEK THOUGHT AS EXPRESSED IN MATHEMATICS AND ART, MEDUSA BOUND. † DENISE JALABERT: L'ÈVE DE LA CATHÉDRALE D'AUTUN, SA PLACE DANS L'HISTOIRE DE LA SCULPTURE ROMANE. † WILLIAM E. SUIDA: LUCREZIA BORGIA, IN MEMORIAM. † LEO C. COLLINS: A POSTSCRIPT: AN EARLY PAINTING BY PIETER JANSSENS ELINGA? † CLAUDE ROGER-MARX: PEINTRES-GRAVEURS, LE MISERERE DE ROUAULT. † BIBLIOGRAPHY.

SOMMAIRE

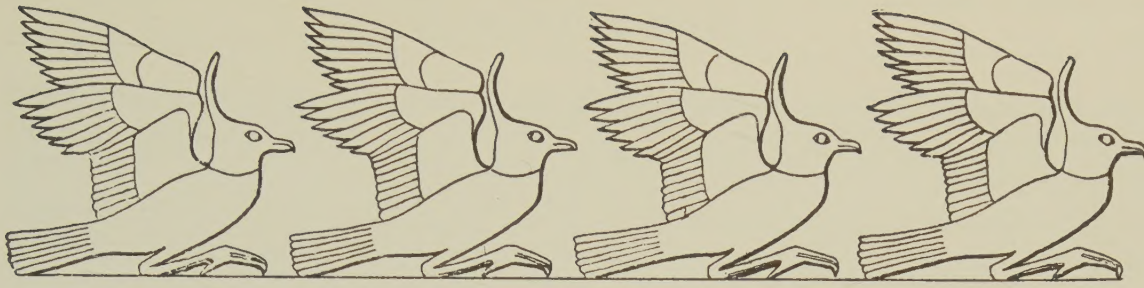
GEORGES WILDENSTEIN, Directeur
NEW YORK — 19 EAST 64 STREET

Fondée en 1859 par **CHARLES BLANC**
FAUBOURG SAINT-HONORÉ, N° 140 — PARIS

COUNCIL OF THE GAZETTE DES BEAUX-ARTS CONSEIL DE DIRECTION

DR. JUAN CARLOS AHUMADA, President of the Society of Friends of the Museum of Buenos Aires;
JEAN ALAZARD, Directeur, Musée des Beaux-Arts, Alger;
LEIGH ASHTON, Director, Victoria and Albert Museum, London;
ALFRED H. BARR JR., Director of Research, Museum of Modern Art, New York;
BERNARD BERENSON;
THOMAS BODKIN, Director, Barber Institute of Fine Arts, Birmingham, England;
J. PUIG I CADAFALECH, Professor, Barcelona University, Barcelona;
F. J. SANCHEZ CANTON, Director, Prado Museum, Madrid;
JULIEN CAIN, Director of French Libraries, General Administrator, Bibliothèque Nationale, Paris;
FREDERICK MORTIMER CLAPP, Director, The Frick Collection, New York;
SIR KENNETH CLARK, Former Director of the National Gallery, London;
W. G. CONSTABLE, Curator, Department of Paintings, Museum of Fine Arts, Boston, Mass.;
WALTER W. S. COOK, Director, Institute of Fine Arts, New York University, New York;
EMILE DACIER, General Inspector of French Libraries;
WILLIAM B. DINSMOOR, Professor & Executive Officer, Dept. of Fine Arts, Columbia Univ., N. Y.;
GEORGE H. EDGELL, Director, Museum of Fine Arts, Boston, Mass.;
MRS. ELENA SANSINEA DE ELIZALDE, President, Society of Friends of Art, Buenos Aires;
DAVID E. FINLEY, Director, National Gallery of Art, Washington, D. C.;
EDWARD W. FORBES, Former Director of the Fogg Museum of Art, Cambridge, Mass.;
HELEN C. FRICK, Director, Frick Art Reference Library, New York;
MAX J. FRIEDLAENDER, Former Director of the Kaiser Friedrich Museum, Berlin;
PAUL GANZ, Professor, Basle University, Switzerland;
AXEL GAUFFIN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm;
BLAKE MORE GODWIN, Director, Toledo Museum of Arts, Toledo, Ohio;
GUSTAV GLUCK, Former Director of the Museum of Fine Arts of Vienna, Austria;
BELLE DA COSTA GREENE, Former Director of The Pierpont Morgan Library, New York;
PHILIP HENDY, Director, National Gallery, London;
FISKE KIMBALL, Director, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, Pa.;
SIR ERIC MAC LAGAN, Former Director of the Victoria and Albert Museum, London;
JACQUES MARITAIN, Professor, School for Advanced Studies, Princeton, N. J.;
EVERETT V. MEEKS, Dean, School of the Fine Arts, Yale University, New Haven, Conn.;
B. MIRKINE-GUETZEVITCH, Président, Société d'Histoire de la Révolution Française, N. Y.;
C. R. MORLEY, Professor, Dept. of Art and Archaeology, Princeton University, Princeton, N. J.;
DUNCAN PHILLIPS, Director, Phillips Gallery, Washington, D. C.;
CHARLES PICARD, Professor, Institut d'Art et d'Archéologie, Paris;
LEO VAN PUYVELDE, Honorary Director of the Royal Museums of Fine Arts of Belgium;
DANIEL CATTON RICH, Director, The Art Institute of Chicago, Chicago, Ill.;
JOHNNY ROOSVAL, Director, Institute of Fine Arts of Stockholm;
M. ROSTOVITZEFF, Professor, Department of Classics, Yale University, New Haven, Conn.;
PAUL J. SACHS, Professor, Harvard University, Former Assist. Dir., Fogg Museum, Cambridge;
REYNALDO DOS SANTOS, President of the Academy of Fine Arts of Portugal;
FRANCIS H. TAYLOR, Director, Metropolitan Museum of Art, New York;
W. R. VALENTINER, Director-Consultant, Los Angeles County Museum, Los Angeles, Cal.;
JOHN WALKER, Chief Curator, National Gallery of Art, Washington, D. C.;
ERIC WETTERGREN, Superintendent of the National Museum, Stockholm;
SIR ROBERT WITT, President of the National Art Collections' Fund, London.

GEORGES WILDENSTEIN, Editor and Publisher;
ASSIA R. VISSON, Managing Editor and Secretary to the Council;
MIRIAM PEREIRE, Circulation Manager.



GREEK THOUGHT AS EXPRESSED IN
MATHEMATICS AND ART

MEDUSA BOUND

TWO events of considerable importance for western civilization took place early in the VI Century B.C. on the fringes of the Greek world; one in the East, the other in the West. Like sentinels, these two events stand at the approach to a new civilization and to a new manner of thinking.

In the Ionian city of Miletus, Thales, according to tradition, initiated that swift march of the Greek intellect which transformed an empirical geometry into a strict deductive science. He *proved* something to be so.

On the Dorian island of Corcyra, the prosperous Corinthian colony of Corfu

raised a temple to Artemis whose pedimental sculptures form one of the oldest monumental compositions of European art. The artist *composed* his elements to fit the awkward space defined by the pedimental frame.

Disparate as the mental processes of each instance may appear to be, they are not totally dissimilar and a comparative analysis can teach us what this new level of perception was which the Greeks so rapidly attained.

— I —

The pediment at Corfu is sufficiently well preserved to make its reconstruction certain.

It is a triptych, the central group of which consists of the Medusa with her twin offsprings, Pegasus and Chrysaor (Fig. 1). Hybrid animals bearing lions' manes and leopards' spots flank this group. The right wing presents a Gigantomachy; the left has been interpreted as a scene from the Trojan War — Neoptolemos killing Priam at Troy. Prone figures fill the corners.

The central scene, including the animals, has a religious, apotropaic value, whereas the wing compositions are narrative in character.

The Corinthian artist in charge at Corfu was one of the first to deal with new problems of composition posed by the triangular field of a large pediment (17.02m × 2.60m).

For the elements of his composition he first sought a scale proper to the position which the pediment occupies in the entire facade. This he achieved by making each of the seven elements of the entire composition correspond in width approximately to an intercolumniation. Envisaged in position, the Medusa would appear to stride across the facade from column to column, completely spanning the central intercolumniation. The beasts occupy the space above the intercolumniations on either side of the central one; the narrative scenes of Zeus slaying a Giant and Neoptolemos about to dispatch Priam (?) come next in order, and the spaces in the pediment above the last intercolumniations of the eight column front are taken by the prone Giant and Trojan in the angles.

It was by this simple but daring device of extending the axes of the columns into the pediment that the artist divided the triangular field into seven manageable units and thus gained command over this monumental format. What he certainly achieved was a clarity and scale in composition that were equal to the demands of the pedimental frame. He had also found that proportion between the part and the whole which every true Hellene was always seeking.

How did he relate the part to the whole? The answer can be found in the figure of Medusa, who breaks out of the pedimental frame in her winged flight. Free and



FIG. 1. — VI Century B.C. — Medusa Pediment. — Artemis Temple, Corfu, Greece.

unfettered she appears to be, and one feels it would be a rare and hardy evil spirit which would dare assault her precinct. Yet even she must submit to that Greek law which says that no part can ignore the whole to which it belongs. She is not, however, bound to the pediment by the plumbline, for she is tilted slightly out of axis to the right, in the direction of her movement.

It is not a static relation that is demanded between the part and the whole, but rather a dynamic one created by the tension of a posed equilibrium. In the case of the Medusa, a dynamic tension is obtained between her free and lively movement and the rigid, geometric relation between parts of her body and the raking cornices (Fig. 2).

The right side of her waist and her lower left leg are set at right angles to the left raking cornice. Her right forearm is set at right angles to the right raking cornice. The line which divides the serpentine curls at her forehead, cleaves her nose and tongue, and cuts the knot of snakes at her waist. This line, the true axis of the torso, bisects the sharp angle formed by lines extending the sides of her waist.

These observations are perhaps sufficient to show the strict geometric framework upon which the stance of the Medusa is based. It is possible that the body of Chrysaor leaned forward at right angles to the left raking cornice, whereas his left forearm was set parallel to it. The means, therefore, whereby the part is related to the whole are geometric means. This must not be taken to imply, however, that the artist began with a system of lines such as those in Fig. 2. Those lines only represent the geometric character of the composition he created.

We have seen what a strong, tectonic sense is revealed in the relation between the pediment and the facade of the temple; we have seen the geometric nature of this tectonic feeling displayed in the relation between the figure of the Medusa and the pedimental frame; there remains yet a third concept to be extracted from these remains: an awareness of the relation between the pediment and the spectator.

The pedimental blocks were set on an undecorated stone course which, while itself invisible from below, served the purpose of raising the carved slabs, set somewhat deep in the pediment, to the full view of the spectator. In addition, the floor upon which the figures in high relief stand, rises from front to back in the central group of the pediment. Finally, the figures themselves lean forward out of the pedimental frame. The only vertical plane in the pediment is an imaginary one connecting the decorated edges of the slabs. The plane of the irregular background pitches forward from bottom to top along with that of the figures.

A final refinement which may be mentioned is that of the *meniskoi*. These were bronze strips or prongs, strategically placed in order to discourage birds from nesting!

The pediment at Corfu is a milestone in European art because of the fresh and original approach to an artistic problem which it reveals. Behind every great work of art stands a man whose sensitive perception sums up the intent of his time. The master of Corfu has shown us what a sensitive Greek artist of the early VI Century B.C. can do when put on his mettle by a difficult problem.

— II —

There is a control which we can exercise over results obtained in the field of art. When we ask a culture what its manner of thinking was, we have a right to expect fundamentally the same answer from various creations of that culture, whether they are in literature, the fine arts, political science, or any other human endeavor. Perhaps the most explicit statement of mental processes is to be found in mathematics.

The greatest creation of the Greeks in the field of mathematics is the postulational system. This system has remained the chief cornerstone of the mathematics of

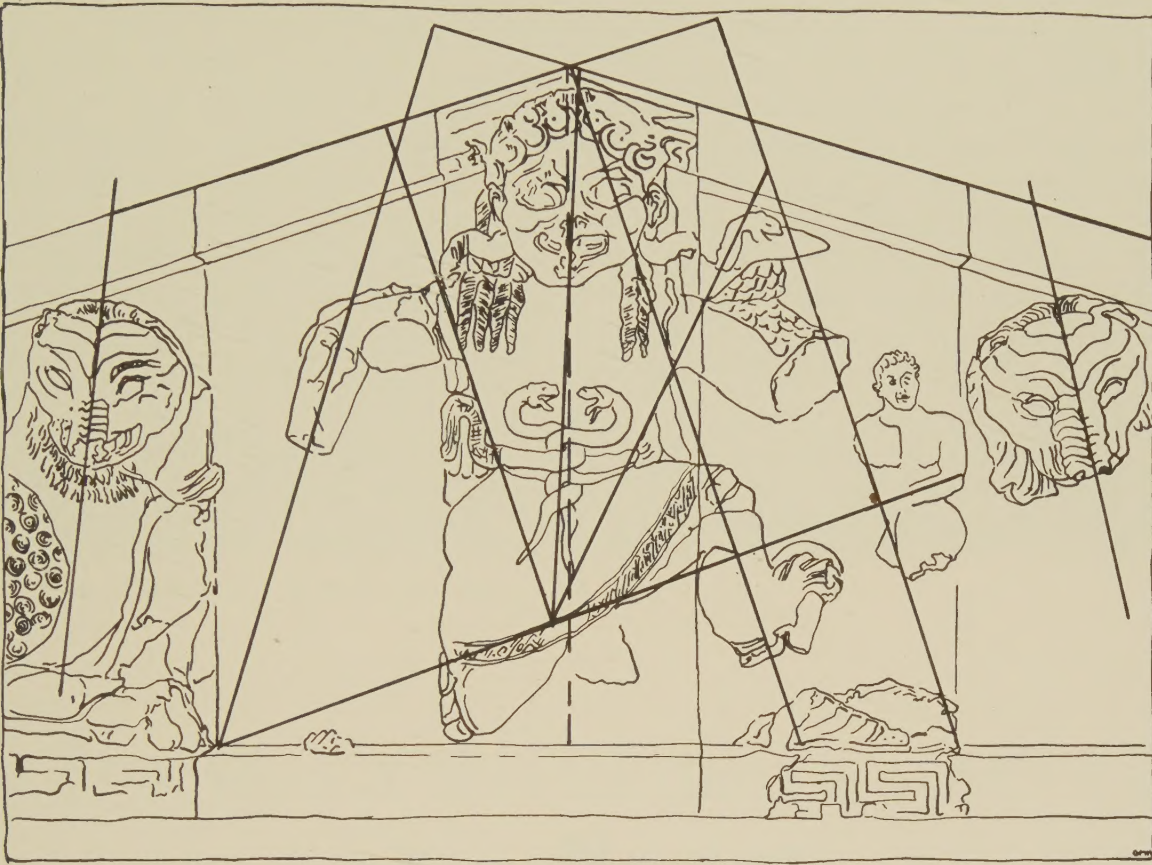


FIG. 2. — Graphic Reconstruction of the Interplay of Lines in the Pediment reproduced in Fig. 1.

western civilization, becoming so integral a part of our way of thinking that it is difficult for us to realize that there was a time in the history of human progress when it had not yet come into existence. The postulational system is a manner of thinking which proceeds from admitted assumptions by way of deductive reasoning to arrive at proof.

There is no evidence to show that either the Egyptians or Babylonians used this method, however astonishing the vigor of their mathematical thought had been. Tradition ascribes to Thales the first statement of such a proof; he is said to have proved, for example, that a triangle inscribed in a half circle is a right triangle.

It is significant that this proof lay in the mathematics of form, rather than that of number. It is not an arithmetic or algebraic proof, but a geometric one. In fact, one of the great tragedies of Greek mathematics is the fact that it ignored Babylonian algebra. It raised an empirical geometry to the level of a pure science, but did not do the same for an empirical algebra, which lay ready to hand in the same source from which the Greeks took much of their geometry.

An historian of mathematics has estimated that the time-scale of mathematical development might well have been compressed by more than a thousand years had the Greeks accepted and understood Babylonian algebra. The true genius of the Greek mathematicians, however, lay in the elucidation of spatial relations, and it is in this field that Thales laid the foundations of that mighty structure of synthetic geometry which Euclid was to erect with such signal success.

Thales was an Ionian of Asia Minor; the artist of the pediment at Corfu was a Dorian of western Greece. Yet of more importance than their different parentage, their different environment, and their different professions is the fact that both were Greeks, both lived at the same time, and both displayed fundamentally the same manner of thinking.

Both exhibited that Greek way of thought which always viewed the part in relation to the whole. Each expressed this typically Greek perception in terms of a relationship of lines and spaces.

WILLIAM C. LOERKE, JR.*



*I wish to acknowledge gratefully my indebtedness to DR. GEORGE KARO of Claremont, California, who first interested me in the history of pedimental composition. The following publications were indispensable for this study: G. RODENWALDT, *Korkyra*, Band I and II, Berlin, 1939-1940; E. BELL, *The Development of Mathematics*, New York, 1940; O. NEUGEBAUER, *Vorgriechische Mathematik*, Berlin, 1934, pp. 40 and 121. The principal data and bibliography on the pediment at Corfu have been recently summarized in an admirable study which reached me after this article was in press: E. LAPALUS, *Le Fronton Sculpté en Grèce*, Paris, 1947, pp. 440-441 and 87-100.



FIG. 1. — *L'Eve* de la Cathédrale d'Autun.

L'ÈVE DE LA CATHÉDRALE D'AUTUN

SA PLACE DANS

L'HISTOIRE DE LA SCULPTURE ROMANE

LA CATHÉDRALE SAINT-LAZARE D'AUTUN, si importante déjà dans l'histoire de la sculpture par le *Jugement Dernier* de son portail occidental et par ses nombreux chapiteaux, était au Moyen Age plus riche encore en sculptures romanes puisque le portail nord de son transept en était entièrement orné.

Ce portail, aujourd'hui, ne garde de son beau passé roman qu'une voussure et quatre petits chapiteaux, les chanoines ayant, en 1766, pour "embellir" leur cathédrale, remplacé son tympan de pierre par un tympan de bois dans le style du XVIII^e siècle.

Mais un texte du X^e siècle nous apprend quels étaient les sujets représentés

dans cet ancien portail.¹ C'est le compte-rendu d'une enquête ordonnée par le roi Louis XI au sujet des reliques de saint Lazare dont les deux villes d'Avallon et d'Autun se



FIG. 2. — L'Eve de la Cathédrale d'Autun (Détail).

disputaient la possession. Dans ce procès-verbal, daté du 24 juin 1482, il est dit que les enquêteurs visitèrent les portails de l'église en commençant par celui qui se trouve sur le côté de la dite église, en face de l'église Saint-Nazaire. C'est le portail nord du transept. Là, ils virent, sur le tympan, sculptée en grandes images de pierre, l'histoire de la *Résurrection de Lazare* et, au-dessous, les images d'*Adam* et d'*Eve*; puis, au trumeau, une petite image d'un évêque mitré représentant *Saint Lazare* et, plus bas encore, d'autres images sculptées.²

Nous sommes donc bien renseignés sur l'iconographie de l'ancien portail nord de l'église Saint-Lazare d'Autun.³ Nous savons que Saint Lazare y était représenté deux fois : au trumeau sous l'aspect

1. Ce texte a été retrouvé par M. l'abbé DEVOUCOUX en 1837 dans les archives de l'évêché d'Autun.

2. Procès-verbal touchant le chef de Saint Lazare, 24 juin 1482 : "*Postmodum vero portalia dicte ecclesie visitavimus. Et primo portale quod est ad latus dicte ecclesie respiciens contra ecclesiam beati Nazarii, in quo quidem a parte superiori et in testitudine est ystoria resuscitationis dicti beati Lazari in magnis ymaginibus lapideis elevata, sub qua ystoria sunt imagines Adam et Eve, et in pallari, quod facit divisionem postarum dicti portalis, in superiori parte, est quaedam parva imago in modum episcopi mitrati formata, ymaginem beati Lazari representans, sub qua sunt quedam alie ymagines modo antiquo formate.*" (Archives de la Société Eduenne.)

3. Cette église fut élevée pour recevoir les reliques de Saint Lazare, et non pas comme cathédrale. La cathédrale Saint-Nazaire était à côté. Les deux églises ont été associées comme cathédrale seulement à partir de 1195. (abbé BERTHOLLET, *L'Evêché d'Autun*, chapitre *Essai d'Histoire de la Cathédrale Saint-Nazaire*.)



FIG. 3. — L'Eve de la Cathédrale d'Autun (Détail).

d'un évêque mitré, et au tympan dans la scène où Jésus le rappelle à la vie. Le saint patron de l'église méritait bien une telle place.

Nous savons aussi qu'au-dessous du tympan, c'est-à-dire au linteau, étaient figurés *Adam et Eve*. Ceci ne manque pas de nous surprendre, car il semble n'y avoir aucune relation entre la Résurrection de Lazare et la Faute Originelle. Mais la justification de ce rapprochement se trouve dans les écrits des Pères et des Docteurs de l'Eglise : Lazare, mort et putréfié pendant quatre jours dans le sépulcre et ressuscité par Jésus, est le symbole de l'humanité, morte spirituellement et plongée dans la corruption par la faute d'Adam et d'Eve, mais ressuscitée à la vie de l'âme par Jésus, grâce aux mérites de la Rédemption. Honorius d'Autun, qui vit s'élever l'église Saint-Lazare, expose lui-même, dans son *Speculum Ecclesiae*,⁴ cette allégorie mystique. Il n'est donc pas surprenant que l'on ait sculpté, au portail nord de l'église, la *Résurrection de Lazare* au-dessus de la *Faute Originelle*. La superposition de ces deux scènes mettait aussi en évidence l'idée chère au Christianisme que l'Ancienne Loi est la base de la Nouvelle.

Des figures d'*Adam* et d'*Eve* sculptées au linteau, nous ne connaîtrions que la

4. HONOR. AUG., *Spec. Eccl.*, dans: *Palmis, Patr., lat.*, t. CLXXII, col. 918. Texte cité par l'ABBÉ TERRET, *La Sculpture Bourguignonne aux XIIe et XIIIe Siècles, Autun*, II, pp. 46-47.

mention si, par bonheur, un important fragment de ce linteau n'avait été retrouvé.

En 1866, en démolissant un mur de refend d'une maison située au n°12 de la place du Champ de Mars à Autun, on découvrit parmi les moellons une grande pierre sculptée, longue de 1m. 30 et large de 0m. 70, sur laquelle se voyait une figure d'Eve se glissant parmi des feuillages en s'appuyant sur le coude droit et sur les genoux, et, du bras gauche tendu, cueillant derrière elle une pomme (Fig. 1). C'était une partie du linteau du portail nord.⁵ Le doute n'est pas possible, car la maison où cette pierre a été trouvée avait été édifiée en 1769 par le chevalier d'Orsenne qui avait acheté aux chanoines des matériaux provenant de la cathédrale Saint-Lazare.

Le propriétaire de la maison ne fit nul cas de cette découverte et abandonna le bas relief à l'architecte Roidet-Houdaille. Lorsque celui-ci mourut, en 1910, ses héritiers (sa fille et son gendre) qui se trouvaient menacés de saisie pour une dette de 4.658 Frs. 75, cédèrent le bas relief d'*Eve* à l'abbé Terret moyennant le paiement immédiat de la somme de 4.658 Frs. 75 ...



FIG. 4. — Un des Arbres du Paradis. — Chapiteau du Chœur de Cluny.

Peu de temps après, le Musée du Louvre fit aux héritiers de l'architecte Roidet-Houdaille des propositions avantageuses pour acquérir cette admirable sculpture. L'abbé Terret se vit menacé d'un procès par lequel les héritiers et le Musée du Louvre espéraient obtenir la résiliation de la vente déjà conclue et réglée. Pour obtenir l'appui de la Société Eduenne, l'abbé Terret offrit à cette Société de lui vendre la nue-propriété du bas relief dont il garderait la possession viagère. L'acte de cette vente fut signé le 4 mai 1910. Il y eut cependant procès entre les

5. C'est ANDRÉ MICHEL qui a, le premier, reconnu ce morceau.

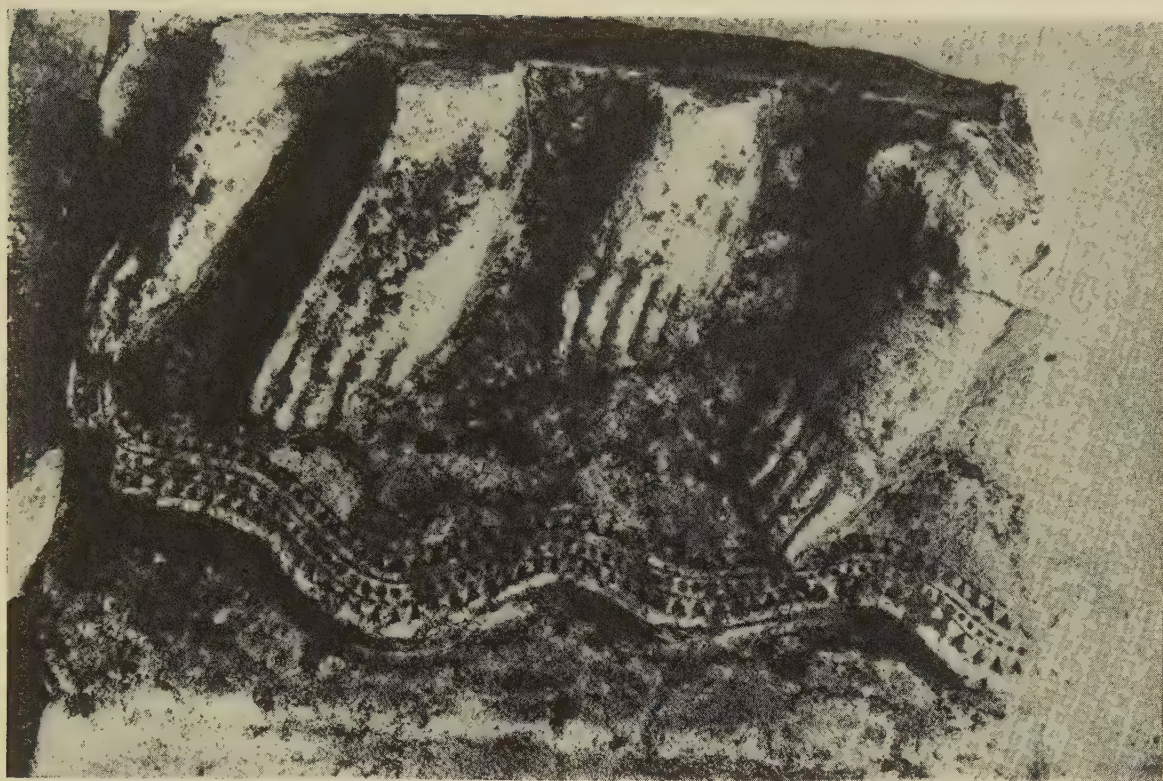


FIG. 5. — Résurrection de Lazare. — Fragment de Bas Relief provenant du Portail Nord de la Cathédrale d'Autun (?) (Détail).

héritiers Roidet-Houdaille et l'abbé Terret devant le Tribunal civil d'Autun. Le Tribunal, par jugement du 24 mai 1911, débouta les héritiers de leurs prétentions et confirma la validité des droits que la Société Eduenne et l'abbé Terret avaient acquis sur cette sculpture. A la mort de l'abbé Terret, en 1935, la Société Eduenne entra en possession du bas relief d'*Eve* qui devint l'un des joyaux du Musée Rolin à Autun.⁶

En 1945, le moulage du bas relief fut exécuté pour le Musée des Monuments Français. Destiné à présenter une sélection de ce qu'il y a de plus caractéristique et de plus beau dans toutes les époques de l'histoire de la sculpture française, le Musée devait posséder la reproduction de ce chef d'œuvre. Aussi, depuis plus de vingt ans, ses Conservateurs, Camille Enlart puis M. Paul Deschamps, avaient-ils multiplié les tentatives pour obtenir de la Société Eduenne l'autorisation de faire mouler cette pièce capitale. Toujours en vain. Une démarche relativement récente de M. Paul Deschamps auprès du Conservateur du Musée Rolin, M. l'abbé Berthollet, et des membres de la Société Eduenne fut couronnée de succès. En mars 1945 le moulage de l'*Eve* d'Autun entra au Musée des Monuments Français et vint occuper la place qui lui était réservée, depuis la réorganisation du Musée en 1937, dans la salle romane de Bourgogne. Il s'y trouve au milieu des moulages de chefs d'œuvre bourguignons, les portails de Vézelay, d'Avallon, de Charlieu, les chapiteaux de Cluny, le tympan

6. M. l'abbé Berthollet, Conservateur du Musée Rolin, a bien voulu nous communiquer tous ces renseignements. Nous l'en remercions vivement.

du portail occidental de la cathédrale d'Autun dont le célèbre *Jugement Dernier* est signé Gislebertus et onze chapiteaux de la cathédrale d'Autun.⁷

* * *

Lorsqu'on observe le bas relief d'*Eve*, une question se pose : où était Adam ? — La réponse est aisée ; il suffit de regarder le geste d'Eve. Tandis qu'elle accomplit son acte de désobéissance, elle met sa main droite en écran près de sa bouche pour dire, sans être entendue, quelques mots à son mari. Adam devait donc avoir sa tête tout près de celle de sa compagne, son corps occupant la partie gauche du linteau. Un arc de cercle resté visible sur le fond de feuillage, symétrique du profil d'Eve, est sans doute la trace laissée par la tête d'Adam. Quant au démon tentateur, il se trouvait à l'extrémité droite du linteau, près des pieds d'Eve. Seule une de ses pattes griffues est restée accrochée à l'Arbre de la Science.

Il n'y aurait pas lieu d'insister, semble-t-il, sur la vraisemblance de cette hypothèse si l'abbé Terret n'avait imaginé le linteau complet d'une tout autre façon.⁸ Il prétend que l'Arbre de la Science sur lequel on voit "la main" armée de griffes du tentateur était au centre ; Adam à droite, Eve à gauche. S'il en avait été ainsi, les têtes d'Adam et d'Eve se seraient trouvées aux deux extrémités du linteau, fort loin l'une de l'autre ; le geste d'Eve ne s'expliquerait plus ; et l'on ne voit pas comment la coupable aurait pu passer le fruit défendu à son complice. Or, il est bien dit dans la Genèse que la femme cueillit le fruit et le passa à son époux. Dans presque toutes les sculptures romanes qui représentent cet épisode, Eve est placée entre le démon et Adam.⁹ Ainsi devait-elle être au linteau du portail nord de la cathédrale d'Autun.¹⁰

La scène était donc figurée suivant les données bibliques et traditionnelles. Mais avec quelle originalité ! Le sculpteur a eu l'idée géniale de représenter les corps d'Adam et d'Eve dans le sens horizontal. Cela lui a permis de créer une composition d'une valeur psychologique et esthétique incomparable. Cette Eve qui se dissimule sous les arbustes en rampant sur les coudes et sur les genoux comme pour échapper aux regards de l'Eternel, qui cueille la pomme derrière elle sans tourner la tête, en voleuse, et qui glisse le secret de sa faute dans l'oreille de son mari sous l'écran de sa main, surpasse en subtilité psychologique toutes les *Eves* sculptées de l'époque romane et même de tous les temps.

La valeur esthétique de l'œuvre n'est pas moindre, tant par sa composition que par son exécution. Les deux longs corps d'Adam et d'Eve placés bout à bout, dont

7. Au Musée Rolin, M. L'ABBÉ BERTHOLLET profita du déplacement du bas relief nécessité par l'opération du moulage pour modifier sa présentation. Il le fit placer seul au milieu d'un pan de mur, à 2m.50 de hauteur, et recevant la lumière de côté, en jour frisant.

8. ABBÉ TERRET, *Op. cit.*, *Autun*, Tome II, p. 47.

9. Notamment au petit chapiteau de Cluny datant du XI^e siècle, aux chapiteaux de l'église Saint-Martin d'Ainay à Lyon et de Notre-Dame du Port à Clermont-Ferrand, au petit chapiteau de l'ancien cloître de Corbie conservé au Musée d'Amiens, au linteau de Neuilly en Donjon (Allier), sur l'un des chapiteaux de la nef de Vézelay, etc.

10. C'est aussi l'opinion de M. L'ABBÉ BERTHOLLET.



FIG. 6. — Ange Musicien. — Bas Relief provenant du Portail Nord de la Cathédrale d'Autun (?).



FIG. 7. — La Fuite en Egypte. — Chapiteau (déposé) de la Cathédrale d'Autun.

les lignes ondoient, se brisent et se ramifient, ornaient le linteau d'une vivante arabesque. C'était nouveau. Il semble bien que jamais les imagiers romans n'aient songé à faire d'une figure nue un motif décoratif.

L'artiste qui conçut l'*Eve* d'Autun apparaît donc comme un novateur et son œuvre est unique dans l'histoire de la sculpture romane. Après lui, l'idée de traiter un nu de grande dimension en arabesque fut délaissée pendant quatre cents ans. Elle ne fut reprise qu'au temps

de la Renaissance, par l'italien Benvenuto Cellini, grand décorateur, qui fit en s'inspirant de l'Antique sa *Nymphe Couchée* pour la *Porte Dorée* de Fontainebleau; et par notre Jean Goujon qui créa, en s'inspirant de la nymphe de Cellini et de la nature, son admirable *Nymphe de la Seine* à la *Fontaine des Innocents*.

Unique aussi est l'*Eve* d'Autun par ses grandes dimensions. Elle mesure environ 1m.40, suivant son axe, jusqu'à la section des jambes. La partie brisée devait représenter de 25 à 30 centimètres. C'est donc un nu grandeur nature, ce que nul imagier roman n'avait encore osé faire. Le maître d'Autun résolut très habilement toutes les difficultés. La tête et les jambes étant de profil, il plaça le tronc de face, évitant ainsi d'instinct, à la manière des sculpteurs de la haute antiquité, les embarras des lignes fuyantes, et remplissant presque toute la hauteur du linteau de la largeur des épaules et des bras. Il exprima l'anatomie du corps féminin en creusant à la base du cou un sillon qui descend jusqu'à l'épigastre où il se divise en quatre branches divergentes dont deux soulignent la rondeur des seins, et les deux autres forment une accolade qui va mourir vers les hanches. Ce décor est complété par deux longues mèches de cheveux ondulées, disposées sur les épaules avec symétrie, sans nul souci des lois de la pesanteur.

La petitesse de la tête (sa hauteur est contenue environ huit fois dans la longueur totale du corps) donne à l'ensemble de la figure une grande élégance. C'est, d'ailleurs, une proportion fréquemment adoptée et même dépassée par les sculpteurs romans

bourguignons.¹¹ La chevelure, avec une raie au milieu du front, épouse la forme de la tête, cachant l'oreille, et encadre le visage de deux courbes gracieuses que suivent les stries très fines des cheveux.

Le profil est d'un type nettement caractérisé. Il décrit un arc de cercle très ouvert. La ligne du nez prolonge directement celle du front; la bouche est menue, presque sans lèvres; le menton long et fuyant; l'œil immense, globuleux, creusé d'une profonde cupule simulant la prunelle; la paupière lourde; l'arcade sourcilière en quart de cercle. Certaines de ces particularités sont signalées par Viollet-le-Duc comme les traits spécifiques d'une belle race du Morvan.¹²



FIG. 8. — La Fuite en Egypte. — (Détail, voir Fig. 7) (photo inversée).

La petite cavité creusée au centre de l'œil se voit dans de nombreux visages de l'école bourguignonne et de toutes les écoles romanes. Elle devait rester vide parfois, l'ombre seule noircissant sa profondeur. Mais elle était souvent remplie d'une bille de plomb, de mastic, ou de verre coloré. Dans la tête de *Saint Pierre* provenant du tombeau de Saint Lazare à la cathédrale d'Autun, actuellement au Musée du Louvre, les deux prunelles sont profondément creusées; l'une est vide, l'autre remplie d'une sorte de mastic noirâtre. Paul Vitry écrit à ce propos: "Dans ces trous profonds . . . devait s'ajuster une sorte d'incrustation de matière colorée que l'on désigne parfois comme du plomb . . . mais qui, à l'examen, paraît être une espèce de mastic noirâtre

11. Au célèbre tympan de la façade occidentale, certains personnages ont une hauteur de tête contenue dix et même douze fois dans leur hauteur totale.

12. VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire Raisoné d'Architecture*, tome 8, p. 114-115.

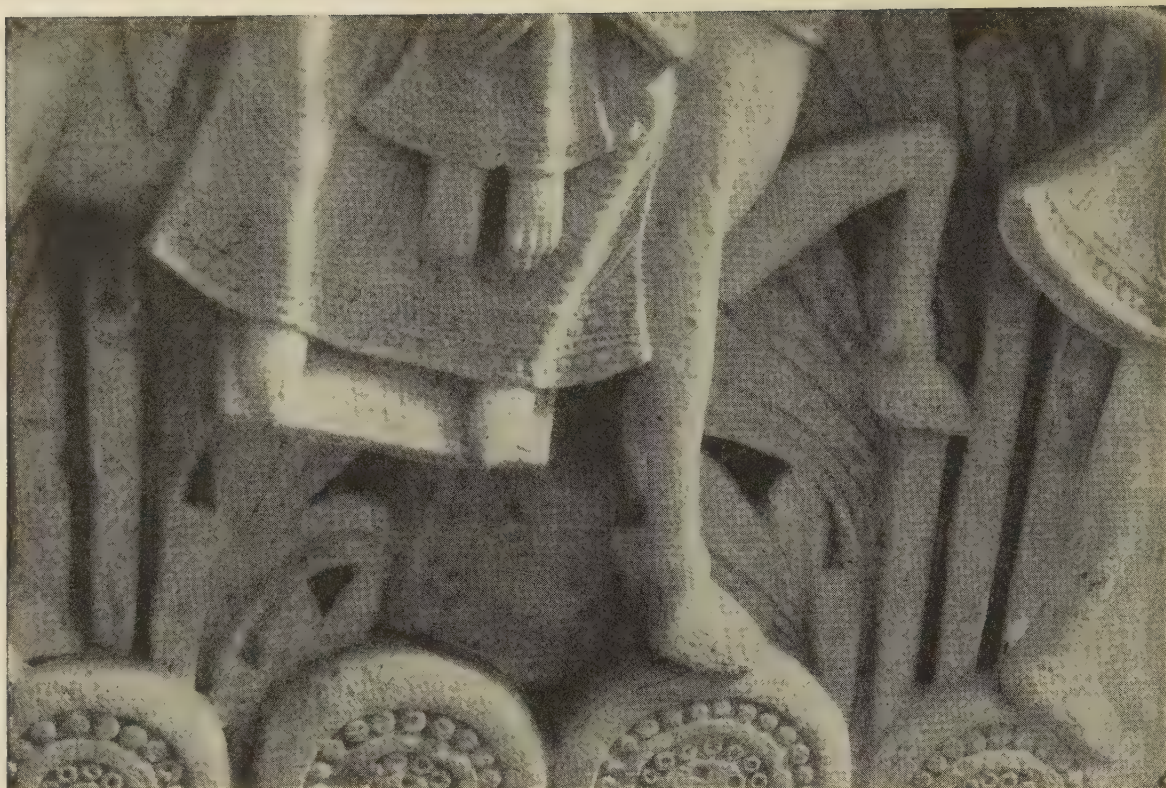


FIG. 9. — La Fuite en Egypte (Détail: Les Pieds de l'Enfant Jésus, voir Fig. 7).

analogue à celui dont on remplissait les gravures en creux. . . . Ce remplissage a très mal tenu en général ; le mastic a séché et s'est délité ou réduit en poudre et les cavités sont demeurées vides."¹³ Viollet-le-Duc nous apporte sur le même point un précieux témoignage. Ayant tenu entre ses mains une tête du tympan du *Jugement Dernier* d'Autun qui avait été brisée, il écrit : "L'œil est rempli par une boule de verre bleu et le sourcil est accusé par un trait peint en noir."¹⁴ Tel devait être l'œil d'Eve, incrusté de mastic ou de verre de couleur donnant à son visage une acuité intense d'expression et de vie.

Cet œil apparaît seul quand on regarde le relief de face. Mais si l'on se porte vers la gauche, on découvre avec surprise l'autre moitié du visage (Fig. 2), car la tête est presque complètement détachée du fond, et le corps est traité en haut relief. Les saillies vigoureuses (de 14 centimètres) sur des refouillements profonds déterminent des jeux variés de lumière, et les parties bien éclairées se découpent nettement sur un fond d'ombre. Ainsi l'image se lit bien à distance et prend un aspect coloré, même sans polychromie,¹⁵ qui ajoute au caractère vivant que donnent à cette sculpture le relief et le mouvement des lignes.

13. PAUL VITRY, *Un Fragment du Tombeau de Saint Lazare d'Autun au Musée du Louvre*, dans *Monuments et Mémoires* (Fondation Piot), t. XXVI, 1923, p. 176.

14. VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire d'Architecture*, tome 8, p. 114.

15. Il est vraisemblable que tout le linteau était polychromé, comme toute sculpture romane, puisqu'il est resté des vestiges de couleur dans tant de morceaux qui nous sont parvenus. Mais l'Eve d'Autun n'en présente plus aucune trace, et cela n'est pas surprenant, après toutes les vicissitudes de son histoire.

La beauté de l'œuvre fait regretter davantage l'absence des parties brisées. Toute la moitié gauche du linteau où se trouvait le corps d'Adam a disparu ; et aussi le troisième acteur de cette scène dramatique, le serpent tentateur. Celui-ci n'a laissé sur le bas relief qu'un vestige : sa patte étreignant l'Arbre de la Science — trois longs doigts à phalanges articulées, dont deux passent sur la branche, le troisième en-dessous, serres de rapace armées de longues griffes (Fig. 3). Ce détail est révélateur : le serpent d'Autun avait des pattes. Il était donc exceptionnel, lui aussi. Ailleurs, dans la sculpture romane où la faute d'Adam et d'Eve a été si souvent représentée, le serpent a une tête de quadrupède féroce, une mâchoire de dogue, des oreilles de chien ou de mulet, mais il n'a pas de pattes. Le démon d'Autun devait être du type de ce dragon ailé à pattes griffues qui s'enroule autour du bras de IRA dans le chapiteau de la *Psychomachie* à Notre-Dame-du-Port de Clermont-Ferrand.

Pour ajouter encore au charme et au pouvoir évocateur de son œuvre, l'artiste situa la scène dans son cadre naturel, dans la flore merveilleuse du paradis terrestre. D'un bout à l'autre du linteau, sept arbustes devaient être représentés dont quatre subsistent. Le premier à droite, sur lequel Satan était juché, est l'Arbre de la Science du Bien et du Mal. Son espèce n'est pas indiquée dans le récit de la Genèse. Aussi voit-on parfois dans la sculpture romane, surtout dans les régions où la vigne était cultivée, l'Arbre de la Science représenté par un cep couvert de grappes de raisin. Mais le plus souvent cet Arbre est un pommier. Tel est l'arbre d'Autun. Son tronc a disparu. Il n'en reste qu'une branche que le Tentateur incline vers Eve pour l'inciter à cueillir le fruit défendu.

Le sculpteur, sans se soucier de l'exactitude naturaliste, a fait de cette branche un beau motif ornemental : il a plissé les feuilles en éventail afin de faire jouer la lumière ; il a donné aux pommes, pour les dégager des feuilles, de longs pétioles qu'elles n'ont pas dans la nature ; il a fait saillir un bouton là où devrait être la dépression du hile ; et il a fait courir, tout le long des tiges, des files de perles.



FIG. 10. — L'Adoration des Mages. — Chapiteau (déposé) de la Cathédrale d'Autun.

Ce pommier d'Autun ne ressemble pas à celui de Cluny. Là, sur le chapiteau des *Fleuves et des Arbres du Paradis* (Fig. 4), le pommier est rendu avec une vérité qui révèle — pour la première fois semble-t-il dans l'histoire de la flore romane — l'observation directe de la nature. La forme des feuilles, leur surface lisse, à deux plans inclinés de part et d'autre de la nervure médiane, certaines présentées de profil et arquées en croissant; les pommes légèrement creusées de leur hile muni de petites écailles; et la manière dont les fruits aux courts pétioles sont à demi cachés par les feuilles, tout est pris sur le vif. Le sculpteur de Cluny a fait de son pommier une charmante décoration en reproduisant les beautés de la nature. Celui d'Autun est resté dans la tradition des artistes romans: il a créé un pommier décoratif selon sa fantaisie, en utilisant les recettes de son école et de son atelier.

Car il était d'usage en Bourgogne de plisser les feuilles et de perler les branches. On en trouve maints exemples à Vézelay, à Saulieu, et surtout dans la nef de la cathédrale d'Autun où une flore à grande échelle mêle à presque toutes les scènes des arbustes sillonnés de perles dont les feuilles souvent bizarres, souvent inspirées de l'acanthé, sont toujours plissées en éventail.



FIG. 11. — Les Mages devant Hérode. — Chapiteau (déposé) de la Cathédrale d'Autun.

Le deuxième arbuste passe devant le corps d'Eve dont il masque pudiquement la nudité. C'est un cep de vigne traité, lui aussi, d'une manière conventionnelle: les feuilles très grandes, triangulaires ou arrondies, toutes présentées de face, sont entaillées de deux échancrures latérales. Le tronc de l'arbuste et les nervures médianes des feuilles sont ornés de cordons de perles en forme d'olives terminés par des grappes coniques, chaque grappe posée sur l'extrémité d'une feuille. Cet arrangement factice se retrouve presque identique sur plusieurs chapiteaux



FIG. 12. — Le Réveil des Mages. — Chapiteau (déposé) de la Cathédrale d'Autun.

de la cathédrale et dans la voussure qui encadre le tympan du *Jugement Dernier*.

Les deux autres arbustes sont d'une conception plus originale. L'un, au centre du linteau, a un tronc orné d'une arête décorative qui serpente entre les profils d'Adam et d'Eve, et l'une de ses fleurs retombe gracieusement sur la tête d'Eve; tandis que l'autre arbuste, au tronc perlé, épanouit au-dessus de son épaule un bouquet de quatre fleurs dont deux, malheureusement, sont brisées. Les fleurs de ces arbustes sont étranges: leur calice en forme de coupe ou de cornet enveloppe à demi une grappe de petites baies, ou une sorte de bouton très saillant. Les prototypes de ces fleurs se trouvent dans la décoration d'objets d'art provenant de la Perse, de l'Inde, de la Russie méridionale, de l'Asie centrale, de toutes les contrées où s'était répandu, aux VII^e et VIII^e siècles, l'art iranien post-sassanide. C'étaient des fleurs d'arum, et des boutons de lotus émergeant de leur feuille.¹⁶ Copiées par nos enlumineurs du XI^e et du début du XII^e siècle, elles passèrent dans le répertoire de nos imagiers romans qui cherchaient leur inspiration dans les manuscrits. C'est pourquoi on en rencontre beaucoup dans la flore romane, surtout en Languedoc et en Bourgogne. Elles abondent dans la cathédrale d'Autun, variées, mais dérivant nettement de ces prototypes. Entre toutes, celles qui s'épanouissent autour de la tête et des épaules

16. DENISE JALABERT, *De Quelques Fleurs Sculptées à Toulouse au XII^e siècle*, "Bulletin Archéologique," 1934-1935.

d'Eve sont d'une interprétation si originale et ont tant de grâce qu'elles semblent naturelles. Leurs couleurs devaient les rendre plus apparentes, et ainsi elles ajoutaient leur charme à celui de la femme pour la rendre, auprès de son époux, plus séduisante encore.

* * *

Le bas relief d'*Eve* nous permet d'évoquer tout le linteau du portail nord et nous montre quelle en était la valeur plastique.

Deux ou trois autres morceaux de sculptures nous sont parvenus, beaucoup moins bien conservés, qui proviennent, suivant toute vraisemblance, du tympan et de l'archivolte du même portail.¹⁷ Ils appartenaient à l'abbé Terret qui les a publiés dans son ouvrage sur la Sculpture bourguignonne.¹⁸

L'un (Fig. 5) est une partie d'un bas relief sur lequel sont sculptés quatre pieds nus; vestige, sans doute, de la *Résurrection de Lazare* qui ornait le tympan. Impossible, d'après ce détail, d'imaginer la scène entière. Mais la facture de ces pieds est très caractéristique: longs pieds plats, sans aucun modelé, dont les fins orteils traités avec délicatesse ont des articulations bien marquées. Le bord du tertre sur lequel ces pieds posent est orné de deux rangs de dents de scie séparés par une file de trous obtenus à coups de trépan.

Deux autres fragments proviennent sans doute des voussures du même portail. L'un est un *Ange*, si mutilé que l'abbé Terret n'en donne pas la reproduction. L'autre, un *Ange Musicien*, en meilleur état quoique la tête soit brisée (Fig. 6). Svelte figure, légère et comme aérienne, qui semble se tenir en suspens dans l'espace, les genoux ployés, soutenue seulement par ses ailes. Petit chef d'œuvre de vie et d'élégance. Des frémissements animent les plumes et les longues pennes (celles de l'aile droite malheureusement brisées), celles de l'aile gauche courbées comme pour résister au vent. Les draperies moulent les formes de ce corps jeune et gracieux. Elles se plissent de fines stries dont les groupes sont séparés par des bandes unies.¹⁹ Elles s'étalent, dans le bas des jambes, en éventails et en vagues où les brises semblent se jouer. Cette technique, inspirée des miniatures, est celle, en général, des sculpteurs bourguignons, mais elle fut appliquée ici avec une souplesse et un rythme qui révèlent la main d'un maître. Quelques ornements légers, employés avec discrétion, donnent à cette figure une élégance raffinée. Des files de petites perles ou de petits trous garnissent le bord des manches, le bas de la robe et de la tunique. Une large bande perlée, incrustée dans l'étoffe, passe transversalement sur la cuisse. Et le nimbe est cerclé de deux rangs de

17. Ces morceaux ont été identifiés par ANDRÉ MICHEL en même temps que l'*Eve* du linteau.

18. A la mort de l'abbé Terret, ces sculptures passèrent à ses héritiers qui les vendirent. Elles sont maintenant au Musée des Cloîtres, à New-York.

19. En examinant de près la contexture de ces plis groupés par deux, par trois ou davantage, on constate que chacun est un petit bourrelet arrondi séparé du voisin par une strie profonde. Les bandes unies, elles-mêmes, sont légèrement bombées. La lumière et les ombres se jouent sur ces surfaces courbes avec plus de douceur et de moelleux que sur des crêtes aiguës ou des bandes plates.



FIG. 13. — Constantin Foulant aux Pieds le Paganisme. — Chapiteau de la Cathédrale d'Autun.

dents de scie alternant avec des files de trous, bordure tout à fait semblable à celle du tertre où sont posés les quatre pieds nus de la *Résurrection de Lazare*.

D'après la coupe du claveau dont la courbe, très faible, ne commence qu'à mi-hauteur, cet *Ange* charmant devait se trouver à la naissance de l'archivolte, à gauche du tympan. D'autres anges musiciens occupaient peut-être les autres claveaux de la voussure, comme à Avallon ou à Saint-Bénigne de Dijon. Ou peut-être n'y avait-il qu'un seul ange de chaque côté du tympan, comme à la grande baie de Charlieu.

On ne peut affirmer que cet *Ange* soit de la même main que l'*Eve* du linteau, puisqu'il n'y a aucun

point de comparaison. Mais l'on peut dire que, par la beauté de son style et la perfection de sa technique, il est digne d'être attribué à l'auteur de l'*Eve*.

* * *

L'*Eve* de la cathédrale d'Autun et les deux morceaux qui doivent provenir du même portail sont d'une si haute qualité que l'on se demande d'où venait l'artiste qui les exécuta. S'était-il formé à Autun même? A-t-il laissé dans la cathédrale ou ailleurs d'autres productions de sa main?

En examinant avec soin les chapiteaux de la cathédrale d'Autun on découvre dans plusieurs bien des particularités du style et de la technique des sculptures du portail nord. Parmi les chapiteaux provenant de la cathédrale qui ont été déposés dans une petite salle au-dessus de la sacristie,²⁰ il en est un représentant la *Fuite en*

20. Ces chapiteaux se trouvaient à la croisée du transept. Ils furent déposés vers la fin du XVe siècle, lorsque le cardinal Rolin fit élever au-dessus de la croisée un clocher gothique.



FIG. 14. — Donateur Offrant une Eglise. — Chapiteau (déposé) de la Cathédrale d'Autun.

Egypte (Fig. 7) dont le mou-
lage se trouve tout près du
moulage d'*Eve* au Musée des
Monuments Français. De ce
rapprochement jaillit une
lumière: la Vierge de la
Fuite en Egypte ressemble
singulièrement à *Eve*. Une
photographie du profil de la
Vierge (Fig. 8) atteste cette
ressemblance:²¹ même type de
visage, même facture de l'œil,
même alignement du nez et
du front, même bouche
menue et sans lèvres.

D'ailleurs, c'est le tableau
tout entier de la *Fuite en
Egypte* qui soutient la com-
paraison avec le bas relief
d'*Eve*. Comme en celui-ci, la
vie et le sentiment s'expri-

ment avec intensité dans tous les détails, jusque dans le petit âne qui semble, suivant le joli mot d'André Michel, "tout fier de porter l'Enfant Jésus." Comme au linteau d'*Eve*, une riche végétation évoque le paysage et situe la scène: le groupe de la Sainte Famille se détache sur un fond d'arbustes qui épanouissent aux angles supérieurs de la corbeille, pour équilibrer la composition suivant les principes du chapiteau corinthien, des touffes de feuilles et de fruits — de ces fruits étranges qui ne sont pas des pommes de pin comme on le dit toujours, mais qui dérivent, à travers bien des modèles, de l'arum persan et du lotus hindou. Comme au linteau d'*Eve* la pierre est profondément fouillée, et dans cette sculpture en haut relief les détails sont exécutés avec une finesse exquise: on dirait un bel ivoire ciselé par un grand artiste.

Des similitudes frappantes existent aussi entre ce chapiteau et les deux autres fragments du portail nord. Les deux petits pieds de l'Enfant Jésus ont des orteils délicatement articulés (Fig. 9) comme les quatre pieds de la *Résurrection de Lazare*. Tous les bords de vêtements sont galonnés de perles, souvent sur plusieurs rangs; le bonnet de Joseph est entièrement perlé, et le nimbe de la Vierge est cerclé de petits trous exécutés à coups de trépan. La technique des draperies est la même que celle de l'*Ange* des voussures. Il est vrai que l'on ne voit pas ici, au bas des robes, de ces plis

21. Epreuve tirée sur l'envers du cliché pour que le profil de la Vierge soit tourné à gauche comme celui d'*Eve*, ce qui facilite la comparaison.

en éventail et en vague qui agitent les draperies de l'ange. C'est que le modèle inspirateur de la *Fuite en Egypte* ne devait pas être une miniature, mais plutôt un ivoire.²²

Plusieurs autres chapiteaux déposés présentent avec le chapiteau de la *Fuite en Egypte* de telles analogies qu'il faut bien les donner au même maître. D'autant plus qu'ils proviennent tous de la même partie de l'église (la croisée du transept) et que leurs sujets appartiennent au même cycle, celui de l'Enfance de Jésus: l'*Adoration des Mages* (Fig. 10), les *Mages devant Hérode* (Fig. 11), le *Réveil des Mages* (Fig. 12), peut-être aussi la *Nativité* quoiqu'elle soit d'une exécution un peu moins fine. Parmi tous les détails qui apparentent ces chapiteaux entre eux et



FIG. 15. — Le Corps de Saint Vincent Martyr Protégé par des Aigles. — Chapiteau de la Cathédrale d'Autun.

aux sculptures du portail nord, il en est un particulièrement révélateur: le bord du tertre sur lequel les Rois mages sont debout devant Hérode est presque identique, avec ses dents de scie, ses files de perles et de trous, à celui qui limite la *Résurrection de Lazare*.

Sont également à rapprocher de cette série: l'*Empereur Constantin à Cheval* (foulant aux pieds le paganisme) (Fig. 13), dont le petit cheval ressemble singulièrement à l'âne de la *Fuite en Egypte*; le *Donateur Offrant une Eglise* (Fig. 14); l'*Homme Armé d'un Bouclier et d'une Fronde Poursuivant une Sirène*; d'autres encore, notamment l'*Annonciation*, *Judas livrant le Sang du Juste*, la *Mort de Caïn*,

22. Ce modèle, un ivoire byzantin sans doute, devait circuler sur les chantiers, ainsi que plusieurs autres modèles; car certains sujets ont été traités dans plusieurs églises de Bourgogne d'une manière analogue, mais par des mains différentes. Ainsi la *Fuite en Egypte* d'Autun ressemble à celle de Saulieu, mais elle est d'une qualité d'exécution bien supérieure.

Daniel dans la Fosse aux Lions, la *Tentation du Christ au Pinacle du Temple*, l'*Apparition du Christ à la Madeleine* et les *Saintes Femmes au Tombeau*. Analogies des types de visages,²³ des chevelures et des barbes suivant deux ou trois formules que l'on retrouve dans les *Mages Endormis*, le saint Joseph de la *Fuite en Egypte*, le *Saint Vincent Martyr*. Similitude des draperies rappelant tantôt celles de la *Fuite en Egypte* — d'après les ivoires — tantôt celles de l'*Ange* des voussures — d'après les miniatures.²⁴ Abondance des galons perlés et des files de trous sur les vêtements, les bonnets, les branches d'arbres et les accessoires. Partout les scènes se déroulant sur des fonds de feuillages dont les masses équilibrent la composition d'après les principes du chapiteau corinthien. Enfin partout cette flore étrange composée d'arbustes perlés à feuilles plissées, et de fleurs orientales. Ces chapiteaux — fait curieux — sont pour la plupart groupés sur les piles de la nef voisines de la croisée du transept, comme si le maître s'était réservé de décorer lui-même la partie centrale de l'église.²⁵

Le rapprochement des moulages au Musée des Monuments Français fait découvrir d'autres ressemblances. Le chapiteau où l'on voit le corps de *Saint Vincent Martyr Protégé par des Aigles* (Fig. 15) rappelle avec évidence l'*Eve* du linteau. Même emploi du corps humain nu comme élément décoratif; même silhouette en arabesque; même facture des jambes, longues, osseuses, sans modelé. Parenté évidente aussi de ce chapiteau avec ceux que nous croyons pouvoir attribuer au maître du portail nord. Composition bien équilibrée par les corps des aigles aux angles supérieurs de la corbeille. Grands arbustes remplissant le fond de leurs larges feuilles plissées encadrant un bouton de lotus. Détail significatif: les yeux fermés de Saint Vincent, aux paupières boursoufflées, sont exactement semblables à ceux des Rois mages endormis.

Toutes ces œuvres ont entre elles des analogies si nombreuses et si importantes qu'il ne suffit pas pour les expliquer de les attribuer au même atelier. Elles doivent être de la même main. Il y a là tout un ensemble de sculptures montrant que l'auteur du portail nord avait beaucoup travaillé aux chapiteaux de la cathédrale.

* * *

Dans la magnifique salle du Musée des Monuments Français où sont juxtaposés, grâce à leur reproduction par le moulage, les chefs d'œuvre de la sculpture romane bourguignonne, quand on en vient à examiner le tympan du portail occidental de la

23. Dans les trois derniers chapiteaux cités, remarquer combien ressemblent à *Eve*, par leur coiffure et leur profil à menton fuyant, les trois anges: celui qui transporte par une mèche de cheveux le prophète Habacuc portant des aliments à Daniel; celui qui, armé d'un glaive, menace Satan dans la *Tentation de Jésus*; et celui qui garde le tombeau du Christ.

24. Remarquer notamment le pan de manteau drapé sur l'épaule de Constantin (Fig. 13) comme sur celle du personnage offrant une église (Fig. 14) et comme sur l'épaule du roi mage qui met un genou en terre devant l'Enfant Jésus (Fig. 10).

25. Un chapiteau exactement du même style se trouve dans l'ébrasement gauche du portail occidental (le premier à gauche du linteau) — *Saint Jérôme et son Lion*.

cathédrale d'Autun, le fameux *Jugement Dernier* de Gislebert, on lui trouve un air de famille avec le groupe de sculptures qui semble pouvoir être attribué à l'auteur du portail nord.

Le nu y occupe, en raison du sujet, une importante place, les âmes étant représentées sous la forme humaine sans aucun voile dans les divers épisodes du *Jugement Dernier*: *Résurrection des Morts*, *Pèsement des âmes*, *Entrée en Enfer ou en Paradis*. Or, ces corps, bien qu'ils soient debout et de petites dimensions pour la plupart, ont presque tous les genoux ployés et rappellent ainsi la silhouette d'*Eve*. Il y a même, dans l'angle gauche du tympan, une élue de grande taille qui,



FIG. 16. — Jugement Dernier. — Portail Occidental de la Cathédrale d'Autun (Détail: Une Elue s'accrochant à un Ange).

en s'accrochant à un ange, se tient dans une position horizontale, les genoux pliés, dessinant une arabesque assez semblable à celle d'*Eve* (Fig. 16). La facture de ses jambes longues et grêles est identique à celle des jambes d'*Eve* et de *Saint Vincent*.

Tous les pieds nus sont longs et plats, avec des orteils bien articulés comme les quatre pieds de la *Résurrection de Lazare*. Ceux du Christ, au centre du tympan (Fig. 17), semblent un simple agrandissement des deux petits pieds de l'Enfant Jésus au chapiteau de la *Fuite en Egypte*.

Quant aux personnages vêtus, le Christ, les apôtres, les saints, les anges, ils sont drapés comme l'ange des voussures du portail nord. Les tissus qui moulent étroitement leurs formes sont travaillés de plis fins groupés, aux crêtes arrondies, séparés par des bandes unies, légèrement bombées. Le bas des robes s'agite en éventails qui

s'ouvrent, en brusques retroussis soulevés comme des vagues (Fig. 18). C'est exactement la technique des draperies de l'*Ange*.²⁶ Même recherche de la richesse décorative, même soin et même finesse dans l'exécution de tous les détails : des galons perlés en creux ou en relief bordent tous les vêtements ; de larges bandes perlées, incrustées dans l'étoffe, s'appliquent sur la cuisse de plusieurs personnages, comme sur celle de l'*Ange* du portail nord ; les nimbes sont cerclés de perles, et plusieurs même de dents de scie, comme le nimbe de l'*Ange* des voussures.

Dans beaucoup de visages le type d'*Eve*, très caractéristique, se retrouve. La plupart des coiffures et des barbes sont traitées comme celles des Rois mages, de saint Joseph ou de saint Vincent. La tête de l'*Ange qui hisse les Elus dans le Paradis* (Fig. 19) ressemble beaucoup à celle de l'*Ange qui Réveille les Rois Mages*. Les deux longues mains armées de griffes qui saisissent par la tête un damné (Fig. 20) ressemblent étrangement à la "main" griffue du Tentateur au linteau de la *Faute Originelle*. L'ange qui, au centre du linteau, sépare les élus des damnés, rappelle avec sa petite tête fine et sa silhouette élégante, plusieurs figures des chapiteaux que nous attribuons au maître. Enfin la flore encadre ce tympan d'un rinceau perlé garni de feuilles plissées ; et sur chaque feuille est posée une grappe, comme au cep de vigne qui passe devant le corps d'*Eve*.

Tant d'analogies dans le style, la technique et les détails sont troublantes. On se demande : ne serait-ce pas le même artiste qui aurait exécuté tout ce groupe de sculptures ? Il est vrai qu'il n'y a pas, dans les personnages du *Jugement Dernier*, la superbe aisance de la figure d'*Eve*. Mais n'est-ce pas parce que le programme, trop vaste pour le champ restreint du tympan, obligea l'artiste à presser les corps les uns contre les autres ? Comment admettre que deux sculpteurs aussi remarquables et doués d'une telle originalité aient eu exactement le même style et se soient copiés dans tant de détails ? On est donc tenté d'attribuer les sculptures du portail nord et les chapiteaux de la croisée avec ceux qui leur ressemblent au maître Gislebert qui grava son nom sous le *Jugement Dernier*. Probablement chef du chantier de sculpture de l'église Saint-Lazare — le fait d'avoir signé son œuvre, chose si rare à cette époque, semble indiquer un artiste de premier plan — ce maître dut présider à toute la décoration sculptée de l'édifice, exécutant lui-même en majeure partie les deux grands tympan et un certain nombre de chapiteaux, et donnant son impulsion à toute l'équipe d'imagiers qui travaillait sous ses ordres.

Ainsi s'expliquerait cette unité de style si frappante à Autun. Tandis que nulle part ailleurs on ne retrouve la main de ce maître, ni en Bourgogne, ni dans les régions avoisinantes où les influences bourguignonnes s'exercèrent sur la construction et sur

26. M. FRANCIS SALET a très justement noté la différence entre les drapés de Vézelay et de Cluny d'une part, et ceux d'Autun où les groupes de plis comportent deux traits au moins, souvent trois, et davantage encore, tandis qu'à Cluny et à Vézelay il n'y a presque jamais de doubles traits, sauf au grand Christ du tympan (FRANCIS SALET, *La Madeleine de Vézelay*, Melun, 1948).



FIG. 17. — Jugement Dernier. — Portail Occidental de la Cathédrale d'Autun (Détail: Le bas de la Figure du Christ).

le décor des édifices, Gislebert dut se cantonner dans l'église Saint-Lazare où il travailla et dirigea l'atelier des sculpteurs pendant tout le temps que durèrent les travaux de décoration.

* * *

Cette campagne de décoration de l'église Saint-Lazare, on voudrait bien pouvoir la délimiter dans le temps; et savoir aussi à quelle date fut exécutée l'*Eve* du portail nord. Malheureusement les textes ne donnent aucune précision à ce sujet. On sait seulement que l'église fut élevée sur un terrain offert par Hugues II, duc de Bourgogne de 1102 à 1143;²⁷ et qu'elle fut consacrée par le Pape Innocent II le 28 décembre 1130.²⁸

La plupart des auteurs fixent le début des travaux aux environs de l'année 1120. Cette date est indiquée (sans preuves) par un notaire d'Autun, Bonaventure Goujon, qui écrivait au début du XVII^e siècle: "... environ l'an de Notre-Seigneur 1120, auquel temps l'esglise Saint-Ladre [ou Saint-Lazare] a commencé d'être construite."²⁹

27. Ce renseignement nous est donné par une charte de février 1132 où le Pape Innocent II confirme le chapitre d'Autun dans ses possessions. Charte publiée par A. DE CHARMASSE, *Cartulaire de l'Eglise d'Autun*, 1^{re} et 2^{ème} parties, Autun 1865, charte N^o 4, p. 6.

28. CH. BOËLL, *Consécration de l'Eglise Saint-Ladre en 1130*, dans: "Mémoires de la Société Eduenne," t. 47^e, pp. 125-140.

29. Manuscrit conservé à la Bibliothèque de la Société Eduenne, cote M. 24.

C'était peut-être une tradition verbale conservée à Autun. Ou peut-être possédait-on alors quelque document disparu depuis. Toujours est-il que cette date concorde bien avec ce que nous savons : quatre ans plus tôt, en 1116, le chapitre d'Autun n'était pas encore en possession de l'emplacement de l'église.³⁰ A la fin de l'année 1119, le Pape Calixte II fit un séjour à Autun. On pense que c'est lui qui décida son neveu, le duc de Bourgogne Hugues II, à offrir un terrain pour y bâtir l'église Saint-Lazare. Peut-être procéda-t-il pendant ce séjour à la pose de la première pierre ? Ce qui est certain, c'est que dix ans plus tard, la construction était assez avancée pour que le Pape Innocent II pût consacrer l'église.

Les textes ne disent pas non plus la date d'achèvement des travaux. Mais ils nous apprennent que les reliques de saint Lazare furent solennellement transférées de la cathédrale Saint-Nazaire dans l'église Saint-Lazare le 20 octobre 1146. Un témoin de la cérémonie, dont le récit nous est parvenu,³¹ déclare qu'à cette date l'église n'était pas complètement terminée ; que le vestibule qui devait la précéder n'était pas encore achevé ; les pavements n'étaient ni taillés selon le génie de l'artiste, ni parfaitement appliqués ; et qu'il restait encore beaucoup de choses à parfaire à l'entrée de la maison de Dieu.

Ce texte est fort obscur. Il est difficile d'expliquer ce que l'auteur veut dire par *pavimenta*. S'agit-il seulement de l'ordonnance architecturale du porche dont les éléments, marches, palier, n'étaient pas encore taillés (*sculta*) ; ou *pavimenta* comporte-t-il en outre les dalles du tympan qui n'étaient pas encore sculptées ni assemblées ? — S'il en était ainsi, il faudrait reporter l'achèvement du tympan du *Jugement Dernier* à une date postérieure à 1146. Mais il est possible que ce texte ne concerne que l'architecture de l'entrée de l'église dont le portail pouvait déjà être sculpté et mis en place. On ne peut donc rien inférer de ce texte pour la date du *Jugement Dernier*.

Reste la confrontation des sculptures d'Autun avec les grands chefs d'œuvre de l'école romane de Bourgogne. Les chapiteaux du chœur de Cluny ayant été exécutés, au plus tôt, vers 1115-1118,³² le grand portail de Vézelay vers 1125-1130, et les chapi-

30. Cet emplacement n'est pas mentionné dans une charte de 1116 par laquelle le Pape Pascal II confirme le chapitre d'Autun dans ses possessions (*Cartulaire* cité, charte N°3, pp. 4-5).

31. *Sed in illa consulti consideratione, inter eos qui secretius admissi fuerant magnus sententiarum conflictus exortus fuit; ut tanquam divisi rationesque multifarias ad invicem propinquentes alii alios argumentorum suorum necessitatibus assentire niterentur. Dicebant ex eis quidam nondum tempus advenisse quo tam pretiosissimi thesauri revelatio fieri deberet; ecclesiam quae in honore beati martyris dedicata et consecrata per manum domini Innocentii, apostolicae sedis ministri, fuerat, prorsus paratam minime fore. Vestibulum, quod vestire et delucidare ecclesiam debet, nondum confirmatum esse, pavimenta, ut decebat in tam nominata domo, juxta ingenium artificis, nec sculta, nec ad unguem aptata fore; adhuc innumera restare quae dignum erat in ingressu Domini domus integre consummari.* (ABBÉ FAILLON, *Monuments Inédits sur l'Apostolat de Sainte Marie-Madeleine en Provence*, Paris, 1848, t. II, col. 717—d'après une copie du XVe siècle conservée à l'évêché d'Autun.)

32. M. MARCEL AUBERT a proposé très judicieusement pour les chapiteaux du chœur de Cluny les dates de 1115-1118 (*Congrès archéol. de France, Lyon-Mâcon, 1935*, pp. 518-521).



FIG. 18. — Jugement Dernier. — Cathédrale d'Autun (Détail: Groupe d'Apôtres et de Saints).



FIG. 19. — Jugement Dernier. — Cathédrale d'Autun (Détail: Ange Hissant les Elus dans le Paradis.).

teaux de la nef de Vézelay de 1130 à 1145 environ,³³ où peut-on, dans cette échelle chronologique, placer les sculptures d'Autun?

Il est évident qu'elles ne sont pas antérieures aux chapiteaux de Cluny, l'église Saint-Lazare n'ayant été commencée que vers 1120, et les chapiteaux de Cluny apparaissant à la date de 1115-1118 comme des prodiges, comme les créations d'un maître précurseur.

C'est donc vers le grand tympan de Vézelay qu'il faut se tourner en se demandant si le tympan d'Autun lui est antérieur ou postérieur. Quand on compare l'une à l'autre, dans leur ensemble, ces deux grandes pages sculptées, on reconnaît que l'art d'Autun semble moins évolué que celui de Vézelay.

Ainsi l'a remarqué très justement M. Paul Deschamps.³⁴ Mais c'est peut-être, comme nous l'avons déjà reconnu, parce que l'artiste a été contraint de faire, étant donné le sujet, une composition trop chargée, encombrée de personnages et d'accessoires, que n'a pas la clarté, l'aisance et le bel équilibre de celle de Vézelay.

Lorsqu'on observe attentivement non plus l'ensemble, mais certaines parties du tympan d'Autun, on est frappé d'admiration. Le bas de la robe du Christ est l'œuvre d'un virtuose (Fig. 17) : les tourbillons de plis sont ordonnés comme une merveilleuse calligraphie et ciselés avec une technique impeccable. Les deux pieds du Christ

33. M. FRANCIS SALET propose, pour le grand portail de Vézelay, les dates de 1125-1130, et pour les chapiteaux de la nef: 1130-1145 environ; la décoration du narthex se serait prolongée jusque vers 1155 (FRANCIS SALET, *La Madeleine de Vézelay*, Melun, 1948).

34. PAUL DESCHAMPS, *La Sculpture Française à l'Époque Romane*, Paris, p. 34.

sont d'un réalisme surprenant. Le groupe d'apôtres et de saints à gauche du Christ est de premier ordre (Fig. 21), tout y est génial et savant : le rythme des lignes, la perfection des draperies, la vie intense des corps, l'acuité des expressions, la beauté presque surnaturelle de certains visages d'où émane une ardente spiritualité. De tels morceaux révèlent la valeur d'un artiste dont on ne peut dire qu'il ait été moins savant ni moins habile que le maître du tympan de Vézelay. Il y a même dans ces figures d'Autun plus de sensibilité que dans les figures de Vézelay. Celles-ci expriment leur émotion par leurs attitudes et leur mimique, mais leurs visages — du moins ceux qui subsistent, au tympan et dans les piédroits — sont impassibles. A Autun, non seulement les attitudes des corps sont parlantes, mais les visages sont animés d'une vie et d'une sentimentalité frémissantes. Et il y a aussi dans les draperies d'Autun une recherche des effets de lumière plus poussée et plus heureuse qu'à Vézelay : ces plis arrondis en bourrelets, alternant avec ces bandes unies légèrement bombées, ce sont des raffinements d'un artiste qui ne négligeait rien pour obtenir des jeux de lumière variés et adoucis, comme il employait d'autres moyens : perles, files de trous, guillochis au bord des vêtements, pour accrocher la lumière, la faire vibrer de mille façons, et donner ainsi à la pierre une expression colorée qui rend les figures encore plus vivantes.

Pourtant, à côté de ces morceaux qui sont indiscutablement hors de pair, il faut reconnaître que certaines figures du *Jugement Dernier* d'Autun, notamment toute la théorie des ressuscités, sont d'un art plus sommaire et ne doivent pas être de la même main. Cette constatation, que l'on



FIG. 20. — Jugement Dernier. — Cathédrale d'Autun (Détail : Deux Mains Saisissant un Damné par la Tête).

peut faire aussi devant la plupart des chapiteaux de la nef — exception faite de ceux que nous avons attribués au maître Gislebert — donne à penser que les sculpteurs de l'église Saint-Lazare travaillaient peut-être en équipe, se complétant les uns les autres, sous la direction unique du maître. Celui-ci concevait, composait, donnait des indications graphiques sur la pierre et surveillait tout le travail — d'où l'unité de l'ensemble. Mais il devait confier l'exécution de parties secondaires à des aides de valeur inégale. Ainsi certains chapiteaux, tout en restant dans l'esprit du maître, sont d'une exécution relativement médiocre, et dans la grande scène de *Jugement Dernier*, à côté des figures magistralement sculptées par le maître lui-même, beaucoup de petits personnages sont d'une pauvre qualité.³⁵

Ce n'est donc pas de l'ensemble du tympan d'Autun qu'il faut juger, ni de la totalité des figures, non plus d'ailleurs qu'au tympan de Vézelay. M. Francis Salet fait observer que les apôtres qui occupent la partie gauche du tympan sont d'une facture inférieure à celle du groupe de droite, et ne doivent pas être de la même main. Ce qu'il faut comparer, donc, ce sont les plus beaux morceaux d'Autun et de Vézelay. Or, nous venons de le voir, l'art du maître vézélien n'a aucune prééminence sur l'art du maître autunois.

Et nous n'avons parlé que du *Jugement Dernier*. Si nous revenons à l'*Ange* et aux chapiteaux attribués à Gislebert, nous y admirons une grande perfection de technique, une vraie science de la composition, un réalisme vivant et évocateur. Il suffit de se rappeler la délicatesse et le jeu des articulations des petits orteils de l'Enfant Jésus dans le chapiteau de la *Fuite en Egypte* pour penser aussitôt : c'est là le travail d'un maître. Enfin, le bas relief d'*Eve* est, dans sa perfection et dans sa beauté, une œuvre incomparable qui place son auteur sur un plan d'égalité — au moins — avec les plus grands sculpteurs romans de Bourgogne, le maître des chapiteaux de Cluny, le maître du tympan de Vézelay.³⁶ Il n'y a donc aucune raison de croire à l'antériorité ni à la postériorité des œuvres d'Autun relativement à celles de Vézelay. Elles semblent à peu près contemporaines.

Toutefois, si l'on songe que l'église Saint-Lazare ne fut commencée qu'aux environs de 1120, vraisemblablement par le chœur, il est difficile d'admettre que les travaux aient pu être assez rapidement conduits pour que le portail occidental ait été déjà mis en place lors de la consécration de 1130. On sait que bien souvent une telle cérémonie avait lieu avant l'achèvement de l'édifice. Ainsi le tympan du *Jugement Dernier* serait probablement postérieur de quelques années à 1130.

35. Il est possible que des artistes spécialisés aient été chargés de certaines figures ou de certains motifs. En voyant les ressemblances entre tous les diables sculptés dans l'église d'Autun — et qui diffèrent de ceux de Vézelay — on peut se demander s'il n'y avait pas dans cet atelier un spécialiste des diables. Il y avait peut-être aussi un spécialiste de la flore, ce qui n'aurait pas empêché le maître de sculpter lui-même autour d'Eve les charmants arbustes du paradis terrestre.

36. M. FRANCIS SALET (op. cit.) pense que c'est le même artiste qui exécuta les chapiteaux de Cluny et le portail de Vézelay.



FIG. 21. — Jugement Dernier. — Cathédrale d'Autun (Détail du Groupe d'Apôtres et de Saints).

Quant au bas relief d'*Eve*, fut-il exécuté peu avant ou peu après le tympan? Il est impossible de le dire : le sujet étant tout autre, les points de comparaison manquent. Cette œuvre parfaite n'a pu être conçue et exécutée que dans un temps où le maître Gislebert était en pleine possession de son art et de ses moyens. Mais n'est-ce pas ainsi que nous apparaissent également le *Christ*, les *Apôtres* et les *Saints* du *Jugement Dernier*?

Quoi qu'il en soit, l'*Eve* nous révèle un autre aspect du génie du maître en exprimant tout ce qu'il y avait de poésie dans son âme. Cette sculpture pleine de charme brille d'un singulier éclat, non seulement dans l'œuvre du maître, mais parmi tous les chefs d'œuvre de l'art roman bourguignon. Document infiniment précieux, elle nous fait connaître une page perdue de l'histoire de l'art du Moyen Age. Sans elle nous déclarerions que les sculpteurs romans n'ont jamais traité le nu grande nature pour en faire un motif de décoration. Sans elle nous ignorerions la valeur plastique de l'ancien portail nord de l'église Saint-Lazare que décrit brièvement le vieux texte.

Les historiens d'art ont souvent fait des rapprochements entre les œuvres les plus remarquables des deux grandes écoles de la Bourgogne et du Languedoc, toutes deux poursuivant un même idéal de vie, d'élégance et de beauté décorative. L'*Eve* de la cathédrale d'Autun est une des figures qui mettent le mieux en évidence cette parenté. Elle représente, avec les plus belles œuvres de ces deux écoles, un point culminant dans l'histoire de la Sculpture romane.

DENISE JALABERT.





FIG. 1.—Artist close to Giancristoforo Romano.—
Lucrezia Borgia, medal, d. 59mm.—Samuel H. Kress
Collection.



FIG. 2.—Artist close to Giancristoforo Romano.—
Lucrezia Borgia, medal, d. 60mm.—Samuel H. Kress
Collection.

LUCREZIA BORGIA IN MEMORIAM

THE small painting by Dosso representing *Santa Lucretia* in the Samuel H. Kress Collection, National Gallery, Washington, D. C., is iconographically unique (Fig. 7).

The easily accessible lists of Saints do not contain this name, but the *Martyrologium Romanum* mentions that on November 23 the virgin and martyr Lucretia is worshipped in Merida, province of Estremadura, Spain. She suffered martyrdom during the persecution of Christians under the Emperor Diocletianus and the Governor Dacianus (about 304 A.D.). Furthermore, the *Petits Bollandistes* know also of a Saint Leocritia of Cordova, of Moorish descent, secretly educated in the Christian religion, imprisoned and beheaded March 15, 859.¹

1. I am obliged for detailed information on S. Leocritia to DR. GERTRUDE ACHENBACH, *Index of Christian Art*, Princeton University.



FIG. 3. — DOSO DOSSI. — St. Lucretia. — Samuel H. Kress Collection, National Gallery of Art, Washington, D. C. (print from negative of X-ray shadowgraph of painting reproduced as Fig. 7).

No representation of either of these saints is known in Spain.² I remember that Count Malvasia, Felsina Pittrice, mentions that in 1645 Guercino painted "*Al signor Duca d'Altempo un Quadro d'Altare con S. Lucrezia Vergine e S. Geltruda, Mandato in Allemagna.*" But the painting is missing. Therefore, Dosso's painting seems to be really unique.

It is obvious that such an exceptional representation had its origin in a personal motive. The painter Dosso Dossi started his work for the Court at Ferrara when Duke Alfonso I's wife was Lucrezia Borgia.³ Born April 18, 1480, she married Alfonso d'Este in 1502, and in 1508 gave him his heir to the throne, later the Duke Ercole II. Lucrezia died on June 24, 1519, at the age of thirty-nine.

Two questions arise: Is the date before June 1519 possible for the painting within the chronology of Dosso's works? Does the physiognomy of *Santa Lucretia* show any similarity with Lucrezia Borgia's portraits?

Answering the last question first, we have to examine the medals which by their inscriptions are certified as Lucrezia Borgia's authentic likenesses.⁴ The first of these profiles, toward the left, shows the young lady with her much admired, beautiful hair free and flowing down to the shoulders (Fig.



FIG. 4. — DOSO DOSSI. — Francesco d'Este as St. George. — Brera, Milan, Italy.

2. This information has been kindly given to me by PROF. WALTER W. S. COOK as well as by PROF. CHANDLER RATHFON POST.

3. Quite independently from my observation which goes back for many years, my friend G. GLÜCK has mentioned the probability of a connection between S. Lucretia and Lucrezia Borgia in "The Art Quarterly," 1945, p. 138, note 41. As for biographical details see: MARCH. GIUSEPPE CAMPORI, F. GREGOROVIVUS, *Lucrezia Borgia*; CHARLES YRIARTE, *Autour des Borgia*, Paris, 1891; CASIMIR VON CHLEDOWSKI, *Der Hof von Ferrara*, 1910.

4. GEORG HABICH, *Die Medaillen der italienischen Renaissance*, 1922, LXIV-4; G. F. HILL, *Corpus of Italian Medals of the Renaissance*, Nos. 231, 232, 233; GEORGE FRANCIS HILL, *The Catalogue of Renaissance Medals, The Gustave Dreyfus Collection*, Oxford, 1931, pl. 22, Nos. 78 and 79.



FIG. 5. — DOSO DOSSI. — The Sorceress Alcina. — Samuel H. Kress Collection, National Gallery of Art, Washington, D. C. (detail). Photo. Alfred R. Martin, New York.

because the inscription calls Lucrezia, *Ducissa Ferrariae*. Due to its physiological difference from the first medal, we may assume that the date of origin of the second medal must be even several years later.

Dosso's *Santa Lucretia*, formerly in the Palazzo Barberini, Rome, now in the Samuel H. Kress Collection, National Gallery, Washington, D. C., does in fact, show a certain resemblance, especially in

1). The inscription calls her "*Lucretia Estensis de Borgia Ducissa*" (of Bisceglie, not yet Ferrara). It is generally assumed that this medal had been made by an artist very close to Giancristoforo Romano on the occasion of Lucrezia's marriage to Alfonso d'Este (1502).

The other type of medal again shows the profile toward the left, with somewhat harder lineaments in the face; the hair is covered with a net coif and braided (Fig. 2). The *terminus post quem* is 1505,



FIG. 6. — Copy after Domenico Campagnola's engraving (KRISTELLER, No. 8) based on Giorgione's design.



FIG. 7. — DOSSO DOSSI. — St. Lucretia. — Samuel H. Kress Collection, National Gallery of Art, Washington, D. C.
Photo. Murray K. Keys, New York.

the parts around the mouth, with the medals representing Lucrezia Borgia in profile.

As stated by Mr. Stephen Pichetto, the preservation of the *Santa Lucretia* painting is very satisfactory. The X-ray (Fig. 3) shows that the same physiognomic characteristics seen on the surface existed in the first sketch.

Considering that the *Santa Lucretia* was not intended as a portrait in the proper sense, the physiognomic similarity with the medals seems sufficient to indicate that Dosso thought of the Duchess when he painted the figure of her patron Saint. I would like to mention in



FIG. 8. — PASTORINO DE' PASTORINI OF SIENA. — Ercole II d'Este, medal, d. 39mm. — Samuel H. Kress Collection.



FIG. 9. — PASTORINO DE' PASTORINI OF SIENA. — Portrait of Cardinal Ippolito d'Este, medal.



FIG. 10. — POMPEO LEONI. — Ercole II d'Este, medal, d. 69mm. — Samuel H. Kress Collection.



FIG. 11. — PASTORINO DE' PASTORINI OF SIENA. — Francesco d'Este, medal, d. 40mm. — Samuel H. Kress Collection.

this connection—without giving more emphasis than the fact deserves—that Dosso's oldest daughter, born about 1529, was named Lucrezia.

About the second question—at what time Dosso's *Santa Lucretia* was painted—we must keep in mind that there



FIG. 12. — GIAN FEDERIGO BONZAGNA. — Cardinal Ippolito II d'Este, medal, d. 46mm. — Samuel H. Kress Collection.

was much discussion about the chronology of Dosso's works, especially in his earlier period. I agree with R. Longhi in assuming that Dosso was born considerably later than formerly believed.⁵ Dosso, as well as Titian, was born probably around 1490, not in the 1470's.

One of the earliest fully developed masterpieces by Dosso, painted within the second decade of the XVI Century, is the fascinating *Sorceress Alcina* (wrongly



FIG. 13. — DOSSO DOSSI. — Ercole II d'Este as Hercules among the Pygmies. — Museum Joanneum, Graz, Austria.

called Circe), in the Samuel H. Kress Collection, National Gallery of Art, Washington (Fig. 5).⁶ The acquaintance with Venetian painting, especially with Titian, is basic for Dosso. It should be observed, however, that the main motive of the figure of Alcina derives from Giorgione, as brought to general knowledge through an engraving by Giulio Campagnola (Kristeller No. 8, in reverse, copy 2 in the same sense with the painting) (Fig. 6).

Another masterpiece of the early period of Dosso is the large *Baccanaria*, which was recognized by R. Longhi⁷ as one of the paintings admired by Vasari in the Castle of Ferrara and recently entered the collections of the Castel Sant'Angelo

5. R. LONGHI, *Officina Ferrarese*, 1934, p. 136.

6. H. MENDELSON, *Das Werk der Dossi*, 1914, p. 64, was the first to point to ARIOSTO's *Orlando Furioso* as the literary source, instead of HOMER's *Odyssey*, and to call the sorceress Alcina instead of Circe.

7. R. LONGHI, *Vita Artistica*, 1927, and *Officina . . .*, *Op. cit.*, pp. 141 ff.

in Rome. This painting reveals its author as deeply impressed by Titian's *Bacchanal* painted for the same Castle of Ferrara, and now in the Prado, Madrid. This fact indicates that Dosso's *Baccanaria* could not have been painted before 1520.

Comparing the execution of the landscapes in the *Baccanaria*, the *Alcina*, and the *Santa Lucretia*, the last mentioned with its free, spotty touch, outstanding luminous quality, and highly spirited brushwork, is evidently the most developed and the latest one. Again, I fully agree with the chronology suggested by R. Longhi. When speaking of the small painting of *St. Jerome* in the Vienna Gallery, the only signed painting by the master, he points out that this is certainly not an early work, but to be dated after 1520. Our considerations lead to exactly the same conclusion. The landscape as well as the treatment of the draperies in the *Santa Lucretia* and in the *St. Jerome* are so much alike that they must be of about the same period.

That means that Dosso's *Santa Lucretia* was painted after Lucrezia Borgia's death. It is proper to assume that the little painting was destined for one of her sons, presumably Ercole, the oldest one, later the Duke Ercole II, born, April 4, 1508, who became Duke in 1534, and died in 1559.

All three sons of the ducal couple are our personal acquaintances, because we know their features from medals. Ercole was portrayed by two of the most distinguished medallists of his epoch: Pastorino de' Pastorini of Siena, 1508-1592 (Fig. 8), and Pompeo Leoni, about 1535-1610 (Fig. 10). Both medals represent the duke in his later years; Leoni's medal, in one of the examples, is dated 1554.⁸ Furthermore, Ercole's features are undoubtedly recognizable in Dosso's painting, *Hercules Among the Pygmies*, in the Museum Joanneum, in Graz, Austria (Fig. 13).

We know from several documents that Ercole was very fond of glorifying the mythological hero, the patron of his own name. In 1538 he called Giovanni Antonio da Pordenone to Ferrara.⁹ But the painter died in the residence of the Estes before he could have finished his work: cartoons for tapestries illustrating the story of *Odysseus* and the *Deeds of Hercules*.

According to Vasari,¹⁰ the Dosso brothers painted in the Court of the Castle of Ferrara, scenes from the story of *Hercules*, in grisaille. This must have been before 1542, the year in which Dosso died. In 1543, Baptista del Dosso received payment for two cartoons for tapestries representing scenes of the *Hercules* myth.¹¹

Ippolito, the second son of Alfonso I and Lucrezia Borgia, was born in 1509. He became a Cardinal in 1538, and is usually called Ippolito II in order to distinguish him from his uncle, the first Cardinal Ippolito d'Este (born in 1479; a Cardinal in 1493; died in 1520). He was Alfonso I's brother and the first protector of Lodovico Ariosto.

8. S. F. HILL, *Dreyfus Collection*, Nos. 323 and 446.

9. Cf. GIUSEPPE FIOCCO, *Giovanni Antonio Pordenone*, 1939.

10. VASARI, Ed. MILANESI, V, p. 98.

11. Cf. H. MENDELSON, *Dossi*, p. 205 n. 214 and p. 213.



FIG. 14. — DOSSO DOSSI. — Mythological Scene (perhaps the Departure of the Argonauts). — Samuel H. Kress[®] Collection, National Gallery of Art, Washington, D. C. Photo. Murray K. Keys, New York.

Ippolito II undoubtedly envisioned the plan for the Villa d'Este in Tivoli. Who knows to what extent the spiritual concept (executed in 1549 under Pirro Ligorio's direction) is really the patron's — the Cardinal Ippolito's! With this miraculous work combining art and nature he certainly ranks among the outstanding art promoters of his period.

After Ippolito's death in 1572, his nephew, the Cardinal Luigi d'Este (1538-1586), a grandson of Lucrezia Borgia, the youngest son of the Duke Ercole II and of Renée de France, continued the work of his uncle. He is particularly credited with the completion of the park which is unique in the world.¹² Thus, these two Cardinals of the house of Este, descendents of Lucrezia Borgia, live in the grateful memory of mankind.

Ippolito's features are known from three medals done respectively by Giovanni Federigo Bonzagna, active 1554-1586 (Fig. 12), Domenico Poggini, 1520-1590, and from the most spirited of his portraits by Pastorino de' Pastorini 1508-1592 (Fig. 9).¹³

Francesco, Duke of Massa, Lucrezia Borgia's youngest son, 1516-1578, was also portrayed in a very elegant medal by Pastorino in 1554 (Fig. 11).¹⁴ A more faithful portrait of this prince is presumably the figure of *Saint George* — painted

12. For further biographical details see: CASIMIR VON CHLEDOWSKI, *Op. cit.*

13. HILL, *Op. cit.*, No. 374; HABICH, *Op. cit.*, LXXXIV-10.

14. HILL, *Op. cit.*, No. 324.

on the wing of an altarpiece, originally in the Oratory of the Archers in S. Maria in Massa Lombarda, today in the Brera Gallery, Milan (Fig. 4).¹⁵ According to the appearance of Francesco d'Este, this is a work of the 1540's, perhaps begun by Dosso, and finished after his death in 1542 by his brother Battista.

After this biographical digression about Lucrezia's sons, we have to come back, once more, to the *Hercules* painting in the Graz Museum.

A careful examination of this historically important work shows its close stylistic connection with a fascinating painting in the National Gallery of Art, Washington, D. C., Samuel H. Kress Collection: that mythological scene, supposed to represent the *Departure of the Argonauts* (Fig. 14). The Pygmies and all the little figures around the ships and on the shore are painted in exactly the same manner — vivacious, multicolored, in broad spots rather than in precise design. Moreover, the landscape at the right, a town in the distance, shows exactly the same coloristic peculiarities in both paintings: shiny, cold, white buildings emerging from a bluish, dusty atmosphere. Typical of Dosso's compositional arrangement throughout his life, is that vertical partitioning of the canvas into the near scene and the far scene at the side. Dosso's wing-scene is formed by a building, a rock, or a group of high trees, whereas, at the other side the view is open to the far away distance of the landscape.¹⁶

The same compositional scheme can be found repeatedly, as for instance, in the early *Pieta*, formerly in the Claude Phillips Collection; in the *Adoration of the Magi*, National Gallery, London; in the *Calisto*, Galleria Borghese, Rome. A less compact wing-scene, formed by trees — as in the *Argonauts* — can especially be observed in the famous *Melissa* (wrongly called *Circe*) in the Galleria Borghese,¹⁷ as well as in several other paintings. Dosso's brother Battista, too, adopts this compositional scheme which we find in the charming *Flight into Egypt*, formerly in Dr. von Harck's Collection, Seusslitz, near Dresden, and in the Ariostean *Orlando and Rodomonte*, shown in the Ferrara Exhibition of 1933-1934.

The three paintings by Dosso presented by Mr. Samuel H. Kress to the National Gallery of Art, Washington, D. C., illustrate the three characteristic phases of the great painter's development: *Alcina*, Giorgionesque and at the same time Titianesque, an early masterpiece from the second decade of the XVI Century; *Santa Lucretia* from the 1520's, the middle period, when Dosso had developed the artificial firework in the lighting of his landscape; the *Argonauts*, a late vision from the dreamland of the master's phantasy.

WILLIAM E. SUIDA.

15. Cf. CORRADO RICCI, "Rassegna d'Arte," IV, 1904.

16. I don't agree with MRS. E. TIETZE-CONRAT who believes the *Argonauts* to be but a fragment of a larger painting: "Gazette des Beaux-Arts," March 1948. The comparison, with the Graz painting as well as the characteristic Dossoesque composition of the whole scene contradict such a supposition.

17. The right interpretation is due to JULIUS VON SCHLOSSER, "Jahrbuch der Kgl. preussischen Kunstsammlungen," XXI, 1900, pp. 266 ff.



A POSTSCRIPT: AN EARLY PAINTING BY PIETER JANSSENS ELINGA?



FIG. 1. — Attr. to THOMAS FLATMAN. — William II Prince of Orange-Nassau, miniature. — Rijksmuseum, Amsterdam.

THANKS TO Mme. Clotilde Brière-Misme's comprehensive study on Pieter Janssens Elinga,¹ a very capable and skilled Dutch painter has emerged from near oblivion and found his proper place in art history.

In a series of four articles Mme. Brière listed five *Still Lives* and ten *Interiors* which must be linked with the artist's Amsterdam period, when he experienced the influence of William Kalf and Pieter de Hooch, respectively.²

So far, no works have been ascertained which belong to his previous Rotterdam period. However, the critical comments and biographical data given by the distinguished writer, enable us to venture a step in that direction and to recognize, in spite of several divergencies, an early work by Pieter Janssens Elinga in a small painting representing

1. "Gazette des Beaux-Arts," Vol. XXXI, pp. 89-102, 151-164, Vol. XXXII, pp. 159-176, Vol. XXXIII, pp. 347-366.

2. *Ibid.*, Vol. XXXI, pp. 151 and 160.



FIG. 2. — PIETER JANSSENS ELINGA (?). — The Seated Painter. — Mr. Francis Gibian Collection, New York.

a *Seated Painter*, now in the Collection of Mr. Francis Gibian in New York (Fig. 2).³

* * *

The size of the canvas, which measures 15 x 12½ inches, corresponds approximately, though it is a little larger, with a lost pair of recorded paintings, measuring 35 x 27 cms., likewise on canvas and representing a writing gentleman and a reading woman.⁴ The attitude of the *Seated Painter*, who is shown *a tergo* is to a high degree analogous to that of Janssens' well known *Reading Woman*⁵ and his less known *Scholar*.⁶ The same tendency to make human figures as impersonal as possible recurs in his outstanding representation of that kind, the *Reading* in the Old Pinakothek in Munich.⁷ Another characteristic quality of the recovered painting, well corresponding with Janssens' known œuvre, is the sparkling light on the painter's doublet and cap as well as the prevalence of silverish hues in the gray tonality of his attire, and finally, a certain similarity in the rendering of the small window-panes.⁸

On the other hand, we have to account for quite a few shortcomings and differences from the known œuvre which make us believe that we have before us an early work by an artist who at that period had not fully attained the control of his means. The comparatively bulky figure of the painter fills a disproportionately large part of the small room, and it is not clearly disclosed what the seated man is doing. Only from the implements displayed on the table may we conclude that he is grinding colors. We miss, in this painting, the mastery of rendering space and atmosphere, which characterizes Janssens' well known *Interiors*, painted in his Amsterdam period, between 1657 and 1682. Mme. Brière suggested that the high and large room, recurring in Janssens' late *Interiors*, belonged to his own residence in

3. In this collection it was listed as an anonymous work of the Delft School. Various attributions within this circle had been taken into consideration, but no definite connection with any known master of that school could be established.

4. *Op. cit.*, Vol. XXXIII, p. 357 and note 19.

5. *Ibid.*, Vol. XXXII, 167.

6. *Ibid.*, Vol. XXXII, 173.

7. *Ibid.*, Vol. XXXIII, 351.

8. As for example in the two versions of the *Reading Woman*, ill. in: *Op. cit.*, Vol. XXXII, pp. 167 and 168.



FIG. 3. — ROMEYN DE HOOGE. — The Stadhouder William II of Orange-Nassau, etching (Detail).

Amsterdam, and that these surroundings are witness to a certain "material balance" he ultimately acquired in that city.⁹ May we, on our part, connect the simple room of the *Seated Painter* with the narrow lodgings Janssens may have occupied in Rotterdam in the early Fifties or even before? The more than modest furniture in a very small place would not be out of line with the inventory of the artist's property which was drawn up in 1653 and consisted of very few pieces.¹⁰ The table and the stool, on which the artist is seated, are of a cheap type, the draperies are plain, and a very small painting on the wall, beside the painter's pinned-up palet, is the only, unpretentious, decoration of the room. In contrast with this rather poor interior stands a large, unframed canvas, leaning against the wall—a showy portrait of a nobleman who may be identified with William II of Orange. He is clad in his armor, with his baton in his right hand and with his left reposing on his helmet. His features seem to me to correspond with other portraits of this prince, such as the miniature portrait in the Rijksmuseum in Amsterdam, attributed to Thomas Flatman (Fig. 1) and his likeness in the large etching by Romeyn de Hooge (Fig. 3).¹¹

In her second article on Pieter Janssens Elinga, Mme. Brière reveals the probability that Pieter Jansz, who is mentioned as the author of an engraving by Hendrick Sorgh representing *Willem III as a Child*, is identical with our painter. This equestrian portrait is dated 1655.¹² Why may we not assume that, several years prior to the above date, the same painter had portrayed the father, the *Stadhouder* Willem II? The artist's inventory of 1653 contained a pike, a dagger and a neck-piece. Those studio requisites, according to Mme. Brière's suggestion, indicate that occasionally Pieter Janssens Elinga painted military figures.¹³ A commission to make or to copy a portrait of the popular prince would, therefore, not have been out of our artist's line, and it may have been with a certain pride that Janssens depicted himself in his impersonal way to-

gether with this dignified portrait in his homey place.¹⁴

If it was such an interior that Janssens showed to Emanuel de Witte when he consulted him in Amsterdam, it would be conceivable that this great painter who excelled in the mastery of spatial and atmospheric phenomena, was rather critical about the younger painter's endeavors.¹⁵ Yet, the art historian must look at works of art from a different angle. We see in such a painting, which is still dependent on a XVI Century pattern, a work foreshadowing the great evolution of Dutch interior painting; we appreciate the bold idea of abstraction from individual features, and the novel conception of figures rendered in a sort of still life manner *a tergo*, neither as a *repoussoir* nor as mere *staffage*, but as the main subject of a sound composition. In its quiet and unassuming simplicity, the picture of the *Seated Painter* is secluded from the spectator who, contrary to the usual baroque conception, is by no means invited to enter the scene. Due to such a stage-like isolation and to some exaggerations in perspective, it looks as if it were seen through the *camera obscura*, and is in this respect also precursory to several paintings by Johannes Vermeer which were recently brought into a certain connection with this old optical device.¹⁶

If our attribution is accepted, it will indicate that in his youth Pieter Janssens Elinga was a forerunner rather than a follower of the great Dutch intimists. It is true, however, that he took after them as soon as he recognized that their achievements had become superior to his own honest but still groping attempts.

LEO C. COLLINS.

14. A conspicuous lack of originality is characteristic of either one of the two Orange portraits, attributed to Janssens. The equestrian portrait of *William III as a Child* follows closely Velasquez' portraits of *Balthasar Carlos on Horseback*, and the *Portrait of William II* is, in a high degree, dependent on a van Dyck pattern, such as the well known *Portrait of Charles I*, in the Hermitage (A. SOMOF, *Catalogue de la Galerie des Tableaux*, St. Pétersbourg, 1901, Vol. II, p. 72, No. 609, ill. in: PIERRE P. WEINER, *Les Chefs d'Œuvre de la Galerie de Tableaux de l'Ermitage à Petrograd*, Munich, 1923, p. 242). The two Orange portraits are witness to the Dutch predilection for rendering the regents of their Republic in a distinguished attitude and with royal pomp.

15. *Op. cit.*, Vol. XXXI, p. 157 and note 7.

16. A. HYATT MAYOR, *The Photographic Eye*, in: "The Metropolitan Museum of Art, Bulletin," New Series, Vol. V, No. 1 (Summer 1946), pp. 19-20.

9. *Ibid.*, Vol. XXXI, p. 102.

10. *Ibid.*, Vol. XXXI, p. 100.

11. These two portraits were apparently made after the death of William II, but it may safely be assumed that Flatman as well as Romeyn de Hooge could use reliable models, showing the features of the prince who had died as early as 1650, the victim of a smallpox epidemic.

12. *Op. cit.*, Vol. XXXI, p. 154.

13. *Ibid.*, Vol. XXXI, p. 155.

PEINTRES — GRAVEURS



LE *MISERERE* DE ROUAULT

MALGRÉ la splendeur de ses peintures, où règne la trinité bleu-vert-rouge des vitraux gothiques, malgré tout ce qu'ajoutent de pathétique à son dessin les tons tuméfiés, le sang comme figé, les lueurs d'ecchymoses, dans l'art de Rouault la dominante c'est toujours le brouet noir de la souffrance, l'autorité funèbre de traits pareils à des barreaux, à des anneaux, à la mise en plomb

des verriers isolant, compartimentant chaque surface, emprisonnant jusqu'au soleil ! Nous sommes conduits en plein cauchemar sur la scène d'un Grand Guignol où le premier épouvanté c'est l'auteur lui-même, coincé entre ciel et terre, et qui s'est incarné successivement dans des héros, dans des fantômes ou des fantoches à sa ressemblance.

Cette prédominance du noir dans les peintures

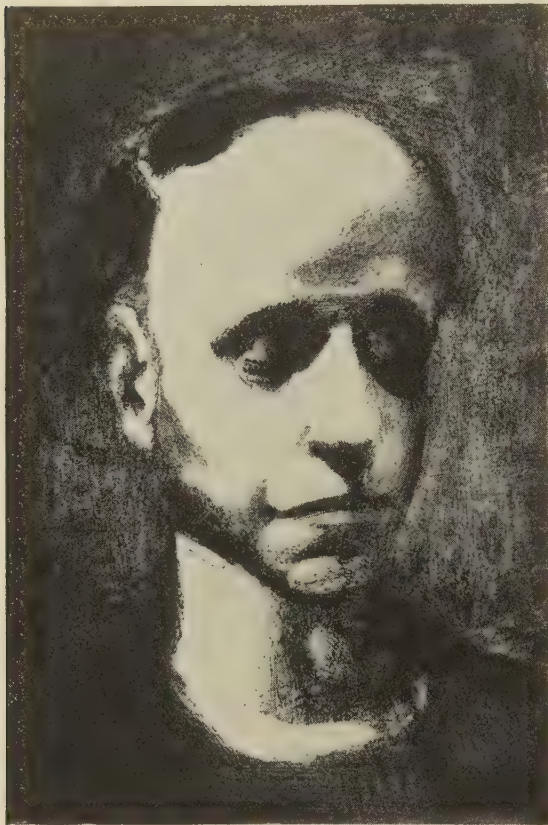


FIG. 1. — ROUAULT. — Portait de l'Artiste par Lui-Même, lithographie.

mêmes explique l'attrait exercé en tous temps sur Rouault par les magies de l'encre. "Vous voudriez que je vous parle du blanc et noir," nous confiait-il dans un de ces poèmes familiers que sont si souvent ses lettres. "Riche sujet, ma foi ! Certains primaires s'évertuent à faire entendre à toute occasion que mille nuances diverses c'est le plus riche clavier. Moi, têtue, j'en doute. L'essentiel n'est pas pour un peintre d'avoir cent tons à sa disposition mais quelques-uns seulement harmonisés : son chant particulier."

* * *

Voici donc que paraît, enfin, sous le titre de *Miserere*, la suite de cinquante-huit estampes monumentales, gravées il y a plus de vingt ans par celui que Suarés appelait "le moine de la peinture," album dont l'édition fut longtemps différée.

Rarement l'estampe moderne exigea pareil format. Chaque planche a la dimension d'une toile, et l'ouvrage lui-même, dont le poids dépasse vingt et un kilos, est comme une pierre tombale. Mais il

pèse davantage encore par la somme de souffrances qui s'y trouve accumulée. Ce *Miserere* (titre qui englobe un ensemble de compositions primitivement réunies sous le nom de *Guerre*), apparaît comme le "Grand Testament" de Rouault. Nous y trouvons rassemblés tous ses personnages de prédilection — princes, clowns ou prostituées — baignant dans les mêmes ténèbres et comme égalisés par elles.

Ainsi que Rembrandt, que Daumier, qui sont ses vrais maîtres, c'est au clair-obscur qu'il a recouru pour faire surgir, à côté de cette humanité misérable vautrée dans sa fange et son orgueil, des lueurs de paix et d'espoir. Mais le Christ lui-même, dessiné par oves — omoplates, rotules, ventre — oriental, barbare, déchiré d'épines, apparaît ici plus encore comme le supplicié que comme un Rédempteur.

Peintre religieux, mais surtout par besoin d'évasion, Rouault reste tragiquement rivé à la terre, collé à la lie.



FIG. 2. — ROUAULT. — Dame du Haut Quartier, *Miserere*, pl. 16.



FIG. 3. — ROUAULT. — "*Belle Matribus Detestata*," *Miserere*, pl. 42. — Photo. Marc Vaux, Paris.

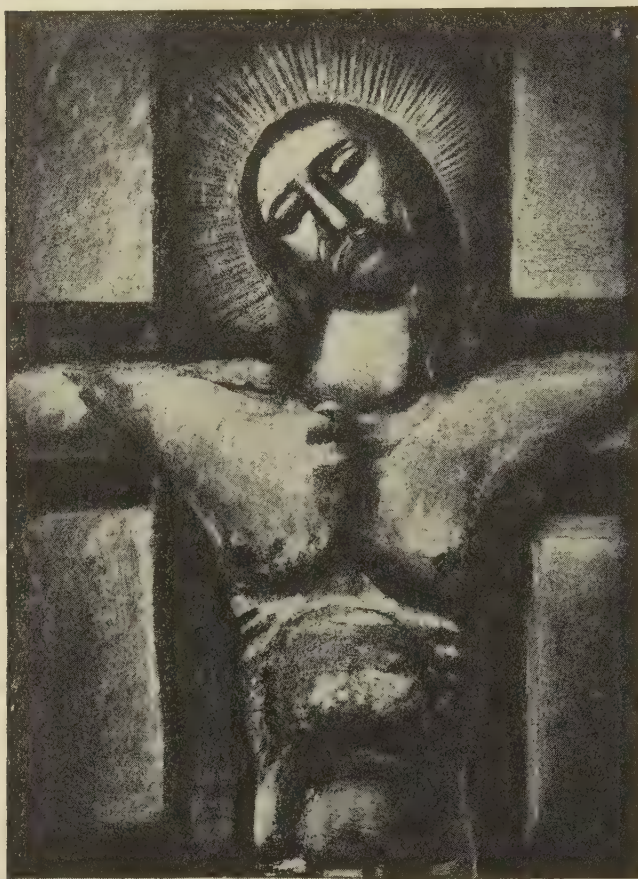


FIG. 4. — ROUAULT. — "Obéissant jusqu'à la Mort," *Miserere*, pl. 57. — Photo. Marc. Vaux, Paris.

Mais ces servitudes mêmes donnent au *Miserere* son émotion et sa grandeur. Faut-il en rappeler l'histoire? Ambroise Vollard obtint du peintre, il y a vingt ans, qu'on exécutât, d'après un ensemble de ses dessins et de ses tableaux, des héliogravures qui faciliteraient le travail de l'aquafortiste.

Ce point de départ photomécanique disparut complètement au fur et à mesure des interventions fiévreuses — je dirais presque, furieuses — de Rouault qui, sans se soucier d'aucune convention préalable, au mépris de toutes les règles, bouleversa son dessin initial, eut recours à tous les instruments, à toutes les chimies, mordant le cuivre sans couverture à l'aide d'un pinceau chargé d'acide afin de souligner tels contours ou pour épaissir telle nuit, usant tour à tour du burin, de la roulette, du papier de verre pour varier le timbre et la solennité des blancs.

Mais n'est-ce pas toujours en refusant de se plier

aux méthodes consacrées que les Peintres-Graveurs, que les "graveurs irréguliers," ont renouvelé les techniques?

Autant nous protestons quand on essaie, comme on le fait trop souvent aujourd'hui, de créer une confusion entre des *gravures originales* et des *dessins reportés mécaniquement sur cuivre ou sur pierre*, autant nous sommes prêts à reconnaître ici cette intervention constante de l'intelligence et de la main, dont témoignent les états innombrables par lesquels sont passées la plupart des planches du *Miserere*.

Jusqu'à-là Rouault n'avait gravé directement à l'eau-forte qu'un assez petit nombre de sujets, notamment les hors-texte des *Réincarnations du Père Ubu* (1932) et ceux de *Cirque* (1936) et de *Passion* (1939), où la couleur intervient, et qui alternent avec des dessins traduits remarquablement sur bois par Aubert.

Parallèlement à ces ouvrages, en dehors d'un ensemble de lithographies isolées, publiées chez l'éditeur Frapier (et que le peintre lui-même a groupées sous trois rubriques: *Adams et Eves Déchus*, *Saltimbanques*, *Pitreseries et Cirque Forain*, *Grotesques ou Démagogie*), parallèlement à un livre de *Souvenirs Intimes* illustré de portraits, gravés également sur pierre, Rouault avait publié deux suites de paysages: la première, commentant ses propres poèmes, est intitulée *Paysages Légendaires* (1929); la seconde est la *Petite Banlieue* qui évoque, comme certains planches du *Miserere*, ces régions malaisées à définir où la campagne et la ville se rejoignent, ces zones maudites, parfumées d'une odeur de crime et de pourriture, où la prostitution et la mort se sont donné rendez-vous.

Je ne serais pas éloigné de penser que Rouault est encore plus lithographe qu'aqua-fortiste. Le crayon gras, par sa douceur, freine un peu son romantisme, alors que l'acide, au contraire, le pousse à toutes les violences, à tous les contrastes. Il n'est pas sans danger de confier du vitriol à des mains désespérées.

Ceci dit l'eau-forte semble le procédé le plus apte à l'organisation lumineuse de grandes surfaces. Mais, tandis que Rembrandt se contente d'un tout petit rectangle, Rouault semble avoir de plus en plus besoin, pour s'exprimer, de la vaste solitude



FIG. 5. — ROUAULT. — Au Vieux Faubourg des Peines, *Misere*, pl. 10. — Photo. Galerie des Garets, Paris.

d'une planche qu'il charge de ses craintes, de ses remords, de ses haines et de ses rêves démesurés. On a l'impression que ce nocturne ne voit jamais plus clair que dans les ténèbres.

Et voici sans doute ce qui fait qu'il s'est surpassé en gravant ce Chemin de Croix qu'est le *Miserere*,¹

rempli de ses propres chutes, et où nous le voyons marcher à tâtons, se cogner à la terre et au ciel, tout gluant d'une encre qui a la densité et l'éclat du sang.

CLAUDE ROGER-MARX.



FIG. 6. — ROUAULT. — "*Sunt lacrymae rerum*," *Miserere*, pl. 27. — Photo. Marc. Vaux, Paris.

1. L'album de *Miserere*, édité par l'ÉTOILE FILANTE, comprend cinquante huit planches en noir de 650 x 500 mm., tirées à 425 exemplaires, plus 25 exemplaires hors commerce. Les cuivres ont été rayés après tirage. La préface de cette suite ainsi que les légendes sont de Rouault.

B I B L I O G R A P H Y

Journal de Delécluze, 1824-1828, avec une Introduction et des notes par ROBERT BASCHET.—Paris, Grasset éditeur, 1948.

J'ai depuis longtemps approuvé la boutade disant qu'un journal intime, même de qualité médiocre, est plus intéressant qu'un bon roman. E. J. Delécluze, élève de David, peintre et critique d'art, dont M. ROBERT BASCHET nous présente le "Journal Intime," n'est certes pas une personnalité médiocre, et l'intérêt de ces pages grandit à mesure que le lecteur se familiarise avec leur auteur; celui-ci révèle graduellement des qualités fort attachantes d'honnêteté, de sincérité, et de perspicacité délicate. Quoique dans ses fréquentes introspections il n'exhibe pas la profondeur ou la culture philosophique d'un Amiel par exemple, on ne peut que jouir de la finesse avec laquelle il analyse ses propres sentiments et les caractères variés de ses nombreux amis et connaissances, au nombre desquels nous mentionnerons au hasard Stendhal, Mérimée, Thiers, Ingres, le peintre Gérard, Chateaubriand, Benjamin Constant, Louis Veuillot, les deux Montmorency et, parmi les femmes, toutes les beautés, égéries et bas-bleus du règne de Charles X avec, au premier plan, Madame Récamier dont il fut l'ami et l'admirateur fidèle.

M. ROBERT BASCHET, qui a édité cet excellent livre, a écrit une introduction nous présentant le sympathique auteur et son milieu, et a rédigé des notes nombreuses mais indispensables qui nous permettent de situer tous les personnages figurant dans le Journal. Celui-ci nous mène du 2 décembre 1824 au 9 novembre 1828, l'époque des premières batailles du romantisme en littérature comme en peinture, du "milliard des émigrés," de l'influence sur le Roi et son gouvernement des Jésuites et de la Congrégation, de la reconnaissance par Canning des républiques sud-américaines révoltées, etc. En politique, Delécluze est un libéral et même un républicain, aussi hostile à l'autocratie militaire napoléonienne, qu'il a connue, qu'à la monarchie pseudo-constitutionnelle, et trop cléricale à son goût, des Bourbons.

En matière d'art, on peut au contraire le qualifier de conservateur ou tout au moins d'académique; il admire en peinture David qui fut son maître, et se méfie de Delacroix et des autres "révolutionnaires." En littérature aussi, il se range nettement contre les romantiques qu'il nomme les "shakespeariens" (Beyle est rangé parmi ceux-ci), en les opposant aux classiques ou "homéristes" (c'est lui qui inventa ces deux épithètes) qu'il approuve. Ses bêtes noires sont Byron, Lamartine, le Victor Hugo des *Odes et Ballades*; il accorde du talent à Chateaubriand, mais ne lui pardonne pas d'avoir écrit le *Génie du Christianisme*. Dans l'appartement de Delécluze se réunissait périodiquement, à l'époque de ce Journal, un groupe d'amis qu'il appelle "le petit club," pour discuter littérature, peinture, rarement politique, entendre la lecture de pièces de Shakespeare en anglais, etc. Parmi les assidus à ces réunions, mentionnons Beyle (Stendhal) qu'il avoue détester à cause de sa suffisance et de ses coquetteries avec les romantiques, et Mérimée qu'il estime et dont il fait lire parfois, aux membres du cénacle, le théâtre attribué à l'imaginaire Clara Gazul.

Paradoxalement, Delécluze, classique en littérature, est, dans sa vie sentimentale, un romantique incorrigible; la description de son amour pour Amélie Cyvoct, nièce de Madame Récamier, dont il s'éprit pendant un long séjour à Rome, nous montre notre "homériste" en émule larmoyant du jeune Werther et d'Olympio. Les pages du Journal évoquant sa passion de collégien pour Sophie Bocquet ont le charme de l'épisode "Sylvie" dans Gérard de Nerval, le goût de terroir et la fraîcheur de certains passages délicats de Rétif de la Bretonne.

Citons, parmi les surprises amusantes du Journal, la rencontre inattendue en 1824 d'un Thiers, critique d'art du "Constitutionnel" et du "Globe," en train de rédiger son *Histoire de la Révolution*; le même "Monsieur Thiers" qui en 1871 deviendra le premier président de la IIIe République après avoir libéré le territoire.

MATILA GHYKA.

WOLFGANG BORN.—*American Landscape Painting: An Interpretation*. New Haven, Yale University Press, 1948, 228 pp., 211 ill., \$7.50.

It would seem that the beauties of nature are enjoyed only by civilized peoples. For example, the ancient Greeks and Romans responded not only to noble scenery but felt the charm of simple little landscapes, as we know from the pastoral verses of Theocritus and Horace. Throughout the Dark Ages, however—from the fall of Rome in the V Century to the early renaissance in the XIV—there is record of only one man's having looked at nature for the pleasure of the view—St. Augustine (in his letters).

Francis of Assisi, in the XII Century, fell in love with nature as a part of the universal brotherhood of God—"My brother, the tree, my little sisters, the flowers, and my great brother, the sun"—but that is spiritual, not esthetic appreciation. Dante brought in landscapes as backdrops to support the moods of his theme. Petrarch inspected landscape; he even organized a mountain expedition and wrote a ten-page account of the trip, yet in this account there is not a word about the scenery he saw en route. The first re-dawning enjoyment of landscape for its own sake occurs in Boccaccio's *Ameto*, written in 1341, an allegory in which a journey is taken for the delights of nature to be encountered along the way.

Shortly thereafter, painters began to insert landscapes into their pictures as backgrounds for the figures; later they went on to paint full settings in which figures are inserted; finally they produced a view without any figures in it—pure landscape. Since then artists have given us so many types of landscape, from factual realism to the abstract, that today when we mention a landscape painter we are asked what style he follows.

Because the civilization of a people can be judged by their reactions to nature, a full-rounded history of America's reactions to landscape, as disclosed in our painting, literature and letters, may some day be written. Meanwhile a keen contribution to the subject has just been published, *American Landscape Painting*, a generously illustrated group of essays by WOLFGANG BORN, assistant professor in the arts department of New York City College. The book is marked by an unusual approach, for DR. BORN, formerly a European (Viennese) critic and art historian, brings to our painting not only a fresh but an objective point of view. Arriving in this country ten years ago, he has traveled up and down the land and looked at every American painting he could lay his eyes on. Unlike the European nabobs who pooh-pooh our art, he respects it and finds in it, regardless of all foreign influences, distinct American qualities.

BORN sees the outside influences; indeed, he recognizes American painting as a branch of Occidental painting, yet a branch that has characteristics of its own, for ex-

ample, forthright simplicity, sobriety, ingenuousness and a clarity of thought that often touches literalness. He traces the development of our landscape painting from the earliest documents—topographical drawings of the XVII and XVIII Centuries—down through a variety of changes: Romanticism, or early XIX Century landscapes of mood; naturalism, which began with the Hudson River School; the panoramic style, which he considers the most original style of landscape painting yet produced by Americans; the painting of tone and light known as Impressionism; the pattern-makers or technocrats, and the early modern aspect of Realism called precisionism—"an art that [combines] the exactitude of photography with the geometrical interpretation of space introduced by Cubism." To complete the story he devotes a chapter to the more or less self-taught painters known as American primitives, whom he counts among true primitives because their work "is not perceptual but conceptual."

Again and again BORN's comment is unexpected. Of the primitive Pennsylvania sign and coach painter, Edward Hicks (1780-1848), he says that "Fra Angelico would not have sneered at him." Of the term, Hudson River School, he points out that it "was coined by a critic in the 'N. Y. Tribune' to characterize this group . . . as presumptuous provincials." He describes the landscapes of Asher B. Durand (1796-1886) as "reminiscent of Ruissdael." He says of the Missourian, George Caleb Bingham (1811-79): "His river scenes belong to the most compelling 'landscapes of mood' in American art." He finds that our panoramic landscape painting was initiated by Thomas Cole in 1836 with a scenic view on the Connecticut River, the *Oxbow* (now in the Metropolitan Museum), and says that "the panoramic style gave visual expression to an important stage of American culture no less convincingly than Impressionism manifested the spirit of France at an equally significant period."

In his opinion John La Farge was "sidetracked" by "decorative tasks"; Whistler "practically belongs to England"; Inness "sacrificed artistic form to poetic content"; Winslow Homer's famous seascapes are American in subject only; John Singer Sargent "wasted on fashionable showpieces a most promising talent"; the almost unknown Arthus Clifton Goodwin (1863-1929) is "perhaps the most authentic Impressionist of America," and John Marin (widely reckoned the greatest living American painter) "manifests a reaction to nature which only the nation of the mass-produced automobile could display." . . . In his "shorthand technique" he "is the born protagonist of an automobilist's attitude toward nature."

This first survey of American landscape painting from the earliest to contemporary times combines scholarship with delightful readability. There is a full index and the richest bibliography of the subject yet assembled.

MALCOLM VAUGHAN.



EXPRESSION MATHÉMATIQUE ET ARTISTIQUE DE LA PENSÉE GRECQUE:

LA MÉDUSE ATTACHÉE

Deux événements d'une importance considérable pour la civilisation occidentale eurent lieu au début du VI^e siècle av. J.-C. dans le monde grec: l'un à l'est, l'autre à l'ouest. Tout comme des sentinelles, ces deux événements se dressent au début d'une civilisation nouvelle et d'une nouvelle manière de penser.

Dans la cité ionienne de Milet, le philosophe Thalès, d'après la tradition, donne l'élan au développement rapide de l'intelligence grecque qui transforma la géométrie empirique en une science de déduction précise. Il fit la démonstration d'un état de choses.

Dans l'île dorique de Corcyre, la prospère colonie corinthienne de Corfou éleva à Artémis un temple dont les sculptures du fronton représentent une des plus vieilles compositions monumentales de l'art européen. L'artiste *composa* ses éléments de façon à les adapter à l'espace incommode défini par les contours du fronton.

Aussi disparate que puisse paraître le processus intellectuel dans chacun de ces deux cas, ils ne sont pas entièrement dissemblables et une analyse comparée peut nous apprendre ce qu'était ce nouveau degré de compréhension que les Grecs atteignirent si rapidement.

— I —

Le fronton de Corfou est suffisamment bien conservé pour en rendre la reconstitution certaine.

C'est un triptyque, dont le groupe central se compose de la Méduse avec les jumeaux de sa progéniture, Pégase et Chrysaor (Fig. 1). Des animaux hybrides portant des crinières de lions et des taches de léopards flanquent ce groupe. L'aile droite figure une Gigantomachie; la gauche a été inter-

prétée comme une scène de la guerre de Troie, Néoptolème tuant Priam à Troie. Des personnages couchés face à terre remplissent les coins.

La scène centrale, y compris les animaux, a une valeur religieuse apotropaïque, tandis que les compositions d'aile ont un caractère narratif.

L'artiste corinthien chargé du travail de Corfou fut un des premiers à traiter les nouveaux problèmes de composition posés par le champ triangulaire d'un large fronton (17m. 02 x 2m. 60).

En élaborant les éléments de sa composition, il chercha, avant tout, une échelle convenant à la position que le fronton occupe dans l'ensemble de la façade. Il accomplit ceci en faisant correspondre, à peu près, la largeur de chacun des sept éléments de la composition entière à celle d'un entre-colonnement. Vue dans cette position, la Méduse aurait l'air de marcher à grands pas le long de la façade, de colonne en colonne, enjambant complètement l'entre-colonnement central. Les animaux occupent l'espace au-dessus des entre-colonnements, de chaque côté du centre; les scènes narratives de Zeus tuant un Géant et de Néoptolème sur le point d'occire Priam (?) viennent ensuite, et les parties du fronton au-dessus du dernier entre-colonnement de la façade à huit colonnes sont occupées par le Géant couché et le Troyen qui se trouvent aux angles.

Ce fut grâce à ce procédé simple mais audacieux de prolonger les axes des colonnes dans le fronton que l'artiste divisa le champ triangulaire en sept unités maniables et sut ainsi avoir raison du format monumental. Ce qu'il parvint certainement à créer c'est une composition d'une clarté et d'une échelle répondant aux exigences du cadre du fronton. Il avait aussi décou-

vert cette proportion entre les parties et l'ensemble, que tout Hellène véritable n'a jamais manqué de rechercher.

Comment établit-il la relation entre une partie donnée et l'ensemble? C'est en examinant la figure de la Méduse, qui s'échappe du cadre du fronton en s'envolant, qu'on peut répondre à cette question.

Elle semble libre et sans entraves, et on sent que seul un mauvais esprit exceptionnellement hardi oserait assaillir son enceinte. Pourtant, elle doit se soumettre à cette loi grecque qui dit qu'aucune partie ne peut ignorer l'ensemble auquel elle appartient. Elle n'est cependant pas attachée au fronton toute droite, suivant une rigide verticale, car elle penche légèrement hors de l'axe, vers la droite, dans la direction de son propre mouvement.

D'ailleurs, ce n'est pas à un rapport statique entre les parties et le tout qu'on tend, mais plutôt à un rapport dynamique créé par la tension d'un équilibre en suspens. Dans le cas de la Méduse une tension dynamique est réalisée entre son mouvement libre et vif, et la relation géométrique, rigide, entre les parties de son corps et les corniches en pente (Fig. 2).

Le côté droit de la taille et la partie inférieure de la jambe gauche forment un angle droit avec la corniche gauche en pente. Son avant-bras droit forme un angle droit avec la corniche en pente, de droite. La ligne qui divise les boucles en serpentine de son front, fend son nez et sa langue, et coupe le nœud de serpents à sa taille. Cette ligne, axe véritable du torse, divise en deux parties égales l'angle aigu formé par des lignes prolongeant les côtés de sa taille.

Ces observations suffisent peut-être à montrer le schéma purement géométrique sur lequel repose la posture

de la Méduse. Il se peut que le corps de Chrysaor ait été penché en avant, formant un angle droit avec la corniche en pente de gauche, son avant-bras gauche lui étant parallèle. Par conséquent, les moyens par lesquels la partie est reliée à l'ensemble sont des moyens géométriques. Cependant, ce fait n'impose pas l'idée que l'artiste ait commencé son œuvre avec un système linéaire semblable à celui de la Fig. 2. Dans cette dernière, les lignes n'indiquent que le caractère géométrique de la composition que l'artiste créa.

Nous avons vu quel puissant sens architectonique apparaît dans le rapport entre le fronton et la façade du temple. Nous avons constaté l'expression géométrique de cette recherche dont le jeu se manifeste dans le rapport entre le corps de la Méduse et le cadre du fronton. Il nous reste une troisième idée générale à dégager de ces fragments : à savoir le rapport qui existe entre le fronton et le spectateur.

Les blocs de pierre du fronton étaient placés sur une rangée de dalles non décorées qui, tout en n'étant pas visibles d'en-bas, servaient à rehausser les dalles gravées, placées plutôt dans le fond du fronton, à l'entière portée de la vue du spectateur. De plus, le sol sur lequel se tiennent les personnages et animaux en haut relief, s'élève d'avant en arrière dans le groupe central du fronton. Enfin, les personnages et animaux eux-mêmes se penchent en avant et en dehors du cadre du fronton. Le seul plan vertical du fronton est un plan imaginaire reliant les bords décorés des dalles. Le plan irrégulier du fond s'incline en avant de bas en haut comme celui des personnages.

Un dernier raffinement qu'on peut mentionner est celui des *meniskoi*. Ceux-ci étaient des fragments en bronze ou fourches, placés d'une manière "stratégique" pour empêcher les oiseaux de se nicher.

Le fronton de Corfou est une borne dans l'art européen car il révèle une attitude fraîche et originale à l'égard d'un problème artistique. Derrière chaque grande œuvre d'art, on trouve

toujours l'homme dont la finesse de perception dégage l'essence de la pensée de son temps. Le maître de Corfou nous montre ce que peut faire un artiste grec, doué de sensibilité, dès le début du VI^e siècle av. J.-C., lorsqu'il se trouve devant un problème difficile.

— II —

Il y a un moyen de contrôle que nous pouvons appliquer pour vérifier des résultats obtenus dans le domaine artistique. Lorsque nous demandons à une civilisation quelle était sa façon de penser, nous pouvons sans doute nous attendre à recevoir foncièrement la même réponse de la part de toutes ses diverses manifestations intellectuelles, que ce soit la littérature, les beaux-arts, les sciences politiques ou tout autre domaine de l'activité humaine. L'exposé peut-être le plus explicite des opérations de l'esprit est fourni par les sciences mathématiques.

La plus grande création des Grecs dans les sciences mathématiques est la méthode du postulat.

Cette méthode est toujours restée la pierre angulaire des mathématiques de la civilisation occidentale, faisant à tel point corps avec notre manière de penser qu'il nous est difficile de nous représenter qu'il ait pu y avoir une époque dans l'histoire du progrès humain où elle n'existait pas encore. Le système des postulats est un mode de pensée qui procède des hypothèses admises en passant par le raisonnement déductif pour arriver à la preuve.

Nous n'avons aucun indice pour supposer que les Egyptiens et les Babyloniens employaient cette méthode, aussi surprenante qu'ait été la vigueur de leur pensée mathématique. La tradition attribue à Thalès la première manifestation d'une telle preuve ; on dit qu'il prouva, par exemple, qu'un triangle inscrit dans un demi-cercle est un triangle rectangle.

Il est significatif que cette preuve se trouve dans les mathématiques des formes, plutôt que dans celles des

nombre. Ce n'est pas une preuve arithmétique ou algébrique, mais une preuve géométrique. En effet, un des grands drames des mathématiques grecques est son ignorance de l'algèbre babylonienne. Les Grecs ont élevé la géométrie empirique au niveau d'une science pure, mais ils n'en firent pas de même pour l'algèbre empirique, en dépit du fait que celle-ci était à leur portée dans les sources mêmes où ils puisèrent une grande partie de leur géométrie.

Un historien des sciences mathématiques a estimé que la durée du développement des mathématiques aurait bien pu être réduite de plus de mille ans si les Grecs avaient accepté et compris l'algèbre babylonienne. Le vrai génie des mathématiciens grecs se manifeste, cependant, dans l'élucidation des rapports spaciaux, et c'est dans ce domaine que Thalès jeta les fondements de cette structure puissante de la géométrie synthétique qu'Euclide devait ériger avec un tel succès.

Thalès était un Ionien d'Asie Mineure ; l'artiste du fronton de Corfou était un Dorien de la Grèce occidentale. Mais plus important que leurs différences d'origine, de milieu et de profession est le fait que tous deux étaient des Grecs, que tous deux ont vécu à la même époque, et que tous deux ont, dans le fond, manifesté le même mode de pensée.

Chez les deux on trouve cette forme de pensée grecque, à savoir que les parties sont toujours envisagées par rapport à l'ensemble. Et chacun d'eux exprima ce mode de perception typiquement grec en des termes de rapports de lignes et d'espaces.

WILLIAM C. LOERKE, JR.*

*Je suis particulièrement redevable et reconnaissant à Dr. GEORGE KARO, Claremont, Cal., qui le premier sut m'intéresser à l'histoire de la composition des frontons. Les ouvrages suivants ont été indispensables pour cette étude : *Op. cit.* Le fronton de Corfou a été étudié récemment par É. LAPALUS, *Le Fronton Sculpté en Grèce*, Paris, 1947. Dans cette étude remarquable l'auteur donne la bibliographie et les faits principaux sur ce monument (pp. 440-441 et 87-100). Malheureusement, j'ai pris connaissance de ce livre lorsque mon article était sous presse.

THE *EVE* OF THE AUTUN CATHEDRAL

ITS PLACE IN THE HISTORY OF ROMANESQUE SCULPTURE

The Cathedral of Saint-Lazarus of Autun, already so important in the history of sculpture because of the *Last Judgment* on its western portal, and because of its many capitals, was in the Middle Ages even richer in Romanesque sculptures, since the northern portal of its transept was entirely decorated with sculptures.

Today, out of all its beautiful Romanesque past, this portal retains only one arch and four small capitals, the canons, in order to "embellish" their cathedral, having in 1766 replaced its stone tympanum by a wooden one in the style of the XVIII Century.

But a text of the XV Century tells us what subjects were represented on that old portal.¹ This text is an account of an investigation ordered by King Louis XI on the subject of the relics of Saint Lazarus, the ownership of which the two cities of Avallon and

Autun contested. In this record, dated June 24, 1482, it is said that the investigators visited the portals of the church beginning with the one located on the side opposite the Church of Saint-Nazaire. This was the northern portal of the transept. There they saw on the tympanum, sculpted in large images cut out of stone, the story of the *Raising of Lazarus* and, underneath it, the figures of *Adam and Eve*; then, on the central pier, a small figure of a mitred bishop representing *Saint Lazarus*, and still lower, some other sculpted images.²

Thus we are well informed on the iconography of the old northern portal of the Saint-Lazarus Church of Autun.³ We know that *Saint Lazarus* was represented there twice: on the central

pier of the portal, in the aspect of a mitred bishop, and on the tympanum in the scene in which Jesus brings him back to life. The patron saint of the church well deserved such a place.

We thus also know that under the tympanum, that is to say on the lintel, *Adam and Eve* were represented. This is not without surprise to us since there seems to be no relation whatsoever between the *Raising of Lazarus* and the *Original Sin*. But a justification for the combination of these two motifs can be found in the writings of the Fathers and Doctors of the Church: Lazarus, dead and putrified by four days in the sepulcher and resurrected by Jesus, is the symbol of humanity, spiritually dead and steeped in corruption through the sin of Adam and Eve, but resurrected to spiritual life by Jesus, thanks to the merits of Redemption. Honorius of Autun who saw the Saint-Lazarus Church erected, himself speaks, in his *Speculum Ecclesiae*,⁴ of this mystical allegory. It

1. This text has been rediscovered by the Abbé Devoucoux in 1837, in the archives of the diocese of Autun.

2. The minutes of June 24, 1482 concerning Saint Lazarus say: *Op. cit.*

3. This church was erected for the purpose of receiving the relics of Saint Lazarus and not as a cathedral. The Saint-Nazaire Cathedral was nearby. The two churches have been associated as a cathedral only since 1195. (*Op. cit.*)

is, then, not surprising that on the northern portal of the church the *Raising of Lazarus* was sculpted above the *Original Sin*. The superposing of these two scenes was thus expressing the belief so dear to Christianity, that the Old Dispensation is the basis of the New.

We would have had no more than an intimation of the sculpted lintel figures of *Adam and Eve* but for the fact that an important fragment of that lintel had, by good fortune, been found.

In 1866, when a partition in a house located at number 12 Champ de Mars Place in Autun was being demolished, there was discovered among the rubble a large engraved stone, 1m. 30 long and 0m. 70 wide, on which there was to be seen, amidst the foliage, the crawling figure of *Eve* leaning on the right elbow and knees, while with her outstretched left arm she picks an apple from behind her (Fig. 1). It was a part of the lintel of the northern portal.⁵ There could be no doubt about it, since the house in which that stone was found had been built in 1769 by Chevalier d'Orsenne who had bought from the canons some materials coming from the Saint-Lazarus Cathedral.

The owner of the house paid no attention whatever to this discovery and abandoned the relief to the architect Roidet-Houdaille. When the latter died in 1910, the heirs (his daughter and son-in-law) who were threatened with the seizure of their property on account of a debt of Frs: 4,658.75 turned over the bas-relief of *Eve* to the Abbé Terret, against the immediate payment of the sum of Frs: 4,658.75.

Shortly after that, the Louvre Museum made the heirs of the architect Roidet-Houdaille very advantageous offers for the acquisition of this admirable sculpture. The Abbé Terret saw himself threatened with law proceedings through which these heirs and the Louvre Museum hoped to obtain the annulment of the sale already settled and closed. In order to obtain the backing of the Aeduan Society, the Abbé Terret offered to sell to that society the ownership without usufruct of that relief while retaining its life possession. The deed to that sale was signed on May 4, 1910. There were, however, law proceedings between the

heirs of Roidet-Houdaille and the Abbé Terret before the Civil Court of Autun. This court by judgment under date of May 24, 1911 rejected the claims of the heirs and confirmed the validity of the rights acquired by the Aeduan Society and the Abbé Terret to this sculpture. At the death of Abbé Terret, in 1935, the Aeduan Society entered into possession of the low relief of *Eve* which became one of the jewels of the Rolin Museum in Autun.⁶

In 1945, a cast of that relief was made for the Museum of French Monuments. The aim of this museum being to present a selection of the most characteristic and beautiful examples of all the periods in the history of French sculpture, it was indispensable that a reproduction of that masterpiece be included. Consequently, for more than twenty years, its curators—first Camille Enlart, then M. Paul Deschamps—made repeated attempts to obtain from the Aeduan Society the authorization to cast this major piece, but always in vain. More recently, however, M. Paul Deschamps, having again taken up the question with the curator of the Rolin Museum, the Abbé Berthollet, and members of the Aeduan Society, the step was crowned with success. In March 1945, a cast of the *Eve* of Autun entered the Museum of French Monuments and came to occupy the place reserved for it from the very time of the reorganization of that museum in 1937, in the Romanesque Burgundy room. There it is to be found among the casts of the Burgundian masterpieces—the portals of Vézelay, Avallon, Charlieu, the capitals of Cluny, the tympanum of the western portal of the Cathedral of Autun whose famous *Last Judgment* is signed by Gislebertus, and eleven capitals of the Autun Cathedral.⁷

* * *

In studying the *Eve* low relief the question arises: where was Adam? The answer is easy; it lies in a gesture of *Eve*'s. While performing her act of disobedience, she screens her

mouth with her right hand in order to say, without being overheard, a few words to her husband. Adam's face must have been quite close to his companion, his body occupying the left part of the lintel. An outline of a circle symmetrical with *Eve*'s profile, remains visible on the background foliage and probably represents the trace left by Adam's head. As to the serpent tempter, he was to be found at the far right end of the lintel, near the feet of *Eve*. Only one of his claws remains caught in the Tree of Knowledge.

There probably would be no need to insist on the validity of this assumption had Abbé Terret not visualized the complete lintel in an entirely different way.⁸ He claimed that the Tree of Knowledge, on which there is seen the "hand" with the tempter's claws, was in the center; Adam on the right, *Eve* on the left. Were this true, the heads of Adam and *Eve* would have been at the two extreme ends of the lintel, quite a distance from each other; *Eve*'s gesture could then no longer be explained; and one does not see how the sinner could have passed the forbidden fruit to her accomplice. But it is plainly specified in *Genesis* that the woman picked the fruit and passed it on to her spouse. In almost all the Romanesque sculptures which represent this episode, *Eve* has been placed between the serpent and Adam.⁹ This is also how she must have been represented on the lintel of the northern portal of the Autun Cathedral.¹⁰

The scene was then represented according to traditional Biblical data. But, with what originality! The sculptor had the ingenious idea of representing the bodies of Adam and *Eve* horizontally. This permitted him to create a composition of incomparable psychological and esthetic value. This *Eve* who hides herself behind the shrubbery, crawling on her elbow and knees as though to escape the eyes of God, who picks the apple from behind her without turning her head, like a

6. The Abbé BERTHOLLET, Curator of the Rolin Museum, was kind enough to give us this information. We wish to thank him very much.

7. At the Rolin Museum, the Abbé BERTHOLLET used the displacement of the relief, required by the process of molding, to change its presentation. He had it placed alone in the middle of a portion of a wall at a height of 2m. 50, receiving an oblique light from the side.

5. It was ANDRÉ MICHEL who was the first to recognize this piece.

9. In particular, on the small capital of Cluny dating of the XI Century, on the capitals of Saint Martin d'Ainay at Lyon and at Notre-Dame-du-Port at Clermont-Ferrand, on the small capital of the old cloister of Corbie preserved at the Amiens Museum, on the lintel of Neuilly-en-Donjon (Allier), on the capitals of the nave at Vézelay, etc.

10. This is also the opinion of the Abbé BERTHOLLET.

thief, and who, behind the screen of her hand, whispers the secret of her transgression into the ear of her husband, surpasses in psychological subtlety all the *Eves* ever sculpted in the Romanesque period, and even in all time.

The esthetic value of this work is hardly less great in composition than in execution. The two elongated bodies of Adam and Eve placed end to end, whose lines undulate, break and ramify, adorned the lintel with a living arabesque. This was new. It seems indeed that the Romanesque image-makers had never thought of the nude figure as a decorative motif.

The artist who conceived the *Eve* of Autun appears, then, as an innovator and his work is unique in the history of Romanesque sculpture. After him, the idea of treating a nude of large dimensions as an arabesque was abandoned for four hundred years. It was taken up again at the time of the Renaissance by the Italian, Benvenuto Cellini, a great decorator, who, drawing his inspiration from Antiquity, created his *Lying Nymph* for the *Golden Door* of Fontainebleau, and also by our Jean Goujon who in turn, inspired by Cellini's nymph as well as by nature, created his admirable *Nymph of the Seine* at the *Fountain of the Innocents*.

The *Eve* of Autun is unique also for the large dimensions of the figure. It measures about 1m.40, following its axis up to the section of the legs. The decorated part must have represented from 25 to 30 centimeters. It is, then, a life-size nude, which no Romanesque image-maker had dared to make before. The master of Autun solved all the difficulties most successfully. The head and the legs being in profile, he placed the body in front view, thus instinctively avoiding, in the manner of the carvers of early Antiquity, the thorny problem of the receding lines, and filling almost the entire height of the lintel with the breadth of the shoulders and arms. He interpreted the anatomy of the feminine body by hollowing out, at the base of the neck, a furrow which runs to the abdomen, where it spreads out into four divergent branches, two of which outline the roundness of the breasts and the other two, forming a double-curve-bracket, run downward, fading out toward the hips. This decoration is completed by two long

locks of wavy hair symmetrically distributed on the shoulders without concern for the law of gravity.

The smallness of the head (its size is one-eighth the total length of the body) lends great elegance to the entire figure. This, incidentally, is a proportion frequently used and even exceeded by the Romanesque sculptors of Burgundy.¹¹

The hair, parted in the middle of the forehead, closely follows the shape of the head, completely hiding the ear and framing the face with two graceful curves which are paralleled exactly by the waves of the very thin strands of hair.

The profile is sharply defined, describing a wide arc of a circle. The line of the nose follows precisely that of the forehead; the mouth is tiny, almost without lips; the chin is long and receding; the eye, enormous and globular, with a deep cupule simulating the pupil; the eye-lid heavy; the arch of the eyebrow a quarter-circle. Certain of these peculiarities have been indicated by Viollet-le-Duc as special characteristics of a handsome type of Morvan origin.¹²

The small cavity dug in the center of the eye is found in many faces of the Burgundian school and in all of the Romanesque schools. This sometimes remained empty, the shadow alone darkening its depth. But it was also often filled with a small bead of lead, mastic, or colored glass. In the Saint Peter head which comes from the *Tomb of Saint Lazarus* in the Cathedral of Autun, now at the Louvre Museum, the two pupils are deeply carved out; one is empty and the other is filled with a kind of blackish mastic. Concerning this, Paul Vitry wrote: "Into these deep holes . . . must have been fitted a kind of incrustation of colored matter which is sometimes designated as lead . . . but which, upon examination, appears to be a kind of blackish mastic similar to that with which it was customary to fill intaglio carvings . . . This filling did not generally last long; the mastic dried out and split or was reduced to powder, and the cavities remained empty."¹³ Viollet-le-Duc contributes a valuable bit of testimony on this point.

11. On the famous tympanum of the western façade the height of the heads of certain figures is one-tenth or even one-twelfth of their total height.

Having held in his hands a broken off head from the tympanum of Autun's *Last Judgment*, he wrote: "The eye is filled with a small ball of blue glass and the eyebrow is accentuated by a black painted line."¹⁴ Such must have been the eye of Eve, inlaid with mastic or with colored glass, giving to the face an intense keenness of expression and of life.

Only this one eye appears when the relief is seen in front view. But when one shifts to the left, one is surprised to find the other half of the face (Fig. 2), since the head is almost completely detached from the background, and the body is treated in high relief. The figure's protruding parts (of 14 centimeters), set off by deep hollows, result in varied interplays of light, and the well-lighted parts are sharply outlined on a shaded background. Thus the image is visible from a distance and takes on a colored appearance—even though without polychromy¹⁵—which adds to the vivid character conveyed to the sculpture by the relief and the movement of lines.

The beauty of the work makes the absence of the broken parts more regrettable. The entire left part of the lintel with the body of Adam has disappeared, and so has the third participant in that dramatic scene—the serpent tempter. The latter has left only one vestige on the relief—its paw which clings to the Tree of Knowledge: three long digits with well-articulated joints, two of which pass over the top of the branch and the third under it—rapacious claws armed with long talons (Fig. 3). This detail is quite revealing: the serpent of Autun had paws. This means that it, too, was exceptional. Elsewhere in Romanesque sculpture where the sin of Adam and Eve has so often been represented, the serpent has the head of a ferocious quadruped, a mastiff's jaw, a dog's or mule's ears, but no paws. The demon of Autun must have been of the type of that winged dragon with clawed paws twined around the arm of IRA, on the capital of *Psychomachia* at Notre-Dame-du-Port in Clermont-Ferrand.

15. It is likely that the entire lintel was polychromed, like all Romanesque sculpture, since there are remnants of color on so many pieces which have endured until our time. But the *Eve* of Autun no longer has any trace of color and this is not surprising after all the vicissitudes in its history.

To further add to the charm and the suggestive power of his work, the artist set his scene in a natural frame—amidst the marvelous flora of an earthly paradise. From end to end of the lintel, seven little trees must have been represented, only four of which remain. The first to the right, on which Satan was perched, is the Tree of the Knowledge of Good and Evil. Its species is not indicated in the text of *Genesis*. Therefore, in Romanesque sculpture, especially in the vinicultural regions, one sometimes sees the Tree of Knowledge represented as a vine covered with clusters of grapes. But mostly it is shown as an apple tree. Such is the tree in Autun. Its trunk has disappeared. All that remains of it is a branch which the Tempter bends toward Eve to entice her to pick the forbidden fruit. The sculptor, without regard for naturalistic accuracy, has fashioned this branch of a beautiful ornamental design; he has pleated the leaves fan-wise so as to provide for a play of light; he gave the apples longer stems than they have in nature, in order to make them stand away from the tree; he has made a bud jut out from where there ought to be the hollow of a notch; and he made rows of pearls run all along the stems. This apple tree of Autun does not resemble the one of Cluny. There, on the capital of the *Rivers and Trees of Paradise* (Fig. 4), the apple tree is rendered with a fidelity which reveals—for the first time, it seems, in the history of Romanesque flora—a close observance of nature. The smoothness of the surface of the leaves and their shape, with two inclined planes on either side of the center vein, some presented in profile and crescent-shaped; the apples slightly hollowed out by their hilum with small scales attached; and the manner in which the fruit with short stems is half hidden by the leaves—has all been taken from life. The sculptor of Cluny has made his apple tree a charming decoration by reproducing the beauties of nature. The one of Autun remains in the tradition of Romanesque artists: he has created a decorative apple tree after his own fantasy, making use of the formulas of his school and his workshop.

Indeed, it was customary in Burgundy to pleat the leaves and to pearl the branches. Many an example of

this can be found at Vézelay, at Saulieu, and especially in the nave of the Autun Cathedral where flora on a large scale slip into almost all the scenes, with shrubbery studded with pearls, whose leaves, often strange and often acanthus-inspired, are always pleated fan-wise.

The second shrub appears in front of Eve's body, modestly screening its nakedness. It is a vine that is likewise treated in a conventional manner: the very large triangular or rounded leaves all presented in front view, are slashed with two lateral notches. The trunk of the shrub and the center veins of the leaves are decorated with strands of olive-shaped pearls, ending in conical clusters of grapes, a cluster being placed on the extreme end of each leaf. This artificial design has been used in an almost identical way on several capitals of the cathedral and on the arch which frames the tympanum of the *Last Judgment*.

The two other shrubs are of a more original design. One of them, in the center of the lintel, has its trunk adorned with a decorative ridge that meanders between the profiles of Adam and Eve, and one of its flowers gracefully falls back on Eve's head; the other shrub, with pearled trunk, unfolds above her shoulder a bunch of four flowers, two of which have unfortunately been broken. The flowers of these trees are unusual: their calyx in the shape of a bowl or cone, half covers a cluster of small berries or a kind of very prominent bud. Prototypes of these flowers are to be found in the decoration of art objects coming from Persia, India, Southern Russia, Central Asia, from all countries which in the VII and VIII Centuries were reached by the expansion of post-Sassanid Iranian art. They were arum flowers and lotus buds emerging from the leaves.¹⁷ Copied by the illuminators of the XI Century and the beginning of the XII, they passed into the repertory of our Romanesque image-makers who drew their inspiration from manuscripts. That is why we find them so frequently in Romanesque flora, especially in Languedoc and in Burgundy. They appear in abundance in the Autun Cathedral, varied, but definitely derived from these prototypes. Of them all, those which blossom around the head and shoulders of Eve are

of such original interpretation and of such gracefulness that they seem natural. Their colors must have rendered them more outstanding and thus they added charm to the woman, making her appear even more seductive to her husband.

* * *

The relief of *Eve* permits us to size up the entire lintel of the northern portal and gives us an idea of its plastic value.

Two or three other pieces of sculpture which have been preserved—although in a poorer state of conservation—seem in all likelihood to have originally come from the tympanum and archivolt of the same portal.¹⁷ They belonged to Abbé Terret who included them in his book on Burgundian sculpture.¹⁸

One (Fig. 5) is part of a low relief on which four naked feet are sculpted—vestiges probably of the *Raising of Lazarus* which decorated the tympanum. This detail is of no help in reconstructing the entire scene. But the treatment of these feet is most characteristic: they are long flat feet without any modeling whose thin toes treated with delicacy, show well-marked joints. The edge of the mound on which these feet rest is decorated with two rows of saw teeth separated by a row of holes made with a trepanning tool.

Two other fragments probably come from the arches of the same portal. One is an *Angel* which was so mutilated that Abbé Terret did not give its reproduction. The other is an *Angel-Musician* in much better state though its head is broken (Fig. 6). It is a svelte, light and sort of airy figure which seems to be suspended in space with knees bent and sustained only by its wings. It is a little masterpiece of life and elegance. Ripples seem to animate the feathers and the quills—those on the right wing have unfortunately been broken; those on the left wing being curved as though to resist the wind. The draped garments mold the form of that young and graceful body. They are gathered

17. These pieces have been identified by ANDRÉ MICHEL together with the *Eve* of the lintel.

18. Upon the death of Abbé Terret, these sculptures passed to his heirs who sold them. They are at the Cloisters Museum, in New York.

in very thin folds, bunches of which are separated by plain bands.¹⁹ They are spread out below the legs into fans and waves, among which a breeze seems to play. This technique inspired by miniatures is generally that of Burgundian sculptors but it has been applied here with a suppleness and rhythm which reveal the hand of a master. Some light ornaments used with discretion give this figure a refined elegance. Rows of small pearls and of small holes adorn the edge of the sleeves, the bottom of the dress and of the tunic. A large pearled band set into the material passes cross-wise over the thigh. And the nimbus is circled by two rows of saw teeth alternated with rows of holes—a border quite similar to that of the mound on which rest the four naked feet in the *Raising of Lazarus*.

Judging by the shape of the arch-stone whose very gentle curve starts at only half height, this charming *Angel* must have been placed at the base of the archivolt, to the left of the tympanum. Other *Angel-Musicians* perhaps occupied the other arch-stones of the voussoir as in Avallon or at Saint Bénigne of Dijon. Or perhaps there was only one angel at either side of the tympanum as in the bay of Charlieu.

It is impossible to certify that this *Angel* is by the same hand as the *Eve* of the lintel since there is no point of comparison between these two figures. But what can be said is that because of the beauty of its style and the perfection of its technique it deserves to be attributed to the artist of the *Eve* relief.

* * *

The *Eve* of the Cathedral of Autun and the two fragments which must have come from the same portal are of such high quality that we ask ourselves from whence came the artist responsible for their creation? Was he trained at Autun itself? Has he left in that cathedral or elsewhere other evidence of his art?

In making a thorough study of the

capitals of the Autun Cathedral one finds in several of them quite a number of peculiarities of style and technique belonging to the sculptures of the northern portal. Among the capitals from the cathedral which have been placed in a little room above the sacristy,²⁰ there is one representing the *Flight into Egypt* (Fig. 7), a cast of which is exhibited quite near the one of *Eve* at the Museum of French Monuments. From the comparative study thus furnished, one ray of light is drawn: the Virgin in the *Flight into Egypt* strikingly resembles Eve. A reproduction of the profile of the Virgin (Fig. 8) testifies to this resemblance²¹—it is the same type of face, the same treatment of the eye, the same continuous line of the nose and forehead, the same mouth—tiny and without lips.

Besides, the entire picture of the *Flight into Egypt* supports the comparison with the low relief of *Eve*. As in the latter, life and feeling are expressed with intensity in every detail, even to the little donkey which seems, according to the charming way André Michel put it, "quite proud to carry Child Jesus." As in the *Eve* lintel, a rich vegetation marks the landscape and places the scene: the group of the Holy Family is set out against a background of plants which blossom out, in the top corners of the bell, so as to lend balance to the composition according to the principles of the Corinthian capital, tufts of flowers and fruit—those strange fruit which are not pine cones, as has always been said, but which derive, passing down through many a pattern, from the Persian arum and the Indian lotus. As in the *Eve* lintel the stone has been deeply carved and the details in that high relief sculpture have been executed with an exquisite finesse: it looks like a beautiful ivory, chiselled by a great artist.

Striking analogies also exist between this capital and the two other fragments of the northern portal. The two small feet of the Child Jesus have

delicately articulated toes (Fig. 9) just as the four feet in the *Raising of Lazarus*. All the edges of the clothing are trimmed with pearls, often in several rows; Joseph's bonnet is entirely covered with pearls and the nimbus of the Virgin is encircled by little holes made with a trepanning tool. The technique of the draping is the same as that in the angel of the voussoir. Yet we do not find here the lower part of the clothes with fan and wavelike folds as in the Angel's garments. The fact is that the model which inspired the *Flight into Egypt* must not have been a miniature but rather an ivory.²²

Several other of the capitals that were taken down present such analogies to the *Flight into Egypt* that they must be attributed to the same master. This is especially so in that they come from the same section of the church (the crossing of the transept) and their subjects belong to the same cycle, that of the Childhood of Jesus: the *Adoration of the Magi* (Fig. 10), the *Magi before Herod* (Fig. 11), the *Awakening of the Magi* (Fig. 12), perhaps also the *Nativity* even though this is of somewhat less refined execution. Among all the details which relate these capitals to one another and to the sculptures of the northern portal, there is one that is particularly revealing: the edge of the mound on which the Three Wise Men stand before Herod is, with its saw teeth and its rows of pearls and perforations, almost identical with the one which borders the *Raising of Lazarus*.

Also related to this series are: the *Emperor Constantine on Horseback* (riding rough-shod over Paganism) (Fig. 13) whose little horse singularly resembles the donkey in the *Flight into Egypt*; the *Donor Offering a Church* (Fig. 14); the *Armed Man with a Shield and a Sling Pursuing a Siren*; still others, namely an *Annunciation*, *Judas Betraying the Blood of the Just One*, the *Death of Cain*, *Daniel in the Lion's Den*, the *Temptation of Christ on the Pinnacle of the Temple*, the *Apparition of Christ to Mary Mag-*

19. On closely examining the structure of these folds in groups of two, three or more, one sees that each of the folds forms a small, rounded, padded edge, separated from the next by a deep groove. The plain bands themselves are slightly convex. The lights and shadows interplay on these curved surfaces with more softness and mellowness than on the sharp crests or on the flat bands.

20. These capitals belonged to the crossing of the transept. They were taken down toward the end of the XV Century when Cardinal Rolin had a Gothic belltower placed above the crossing.

21. It is a print taken from the reverse side of the negative in order to show the profile of the Virgin turned to the left in the same way as that of Eve, which helps the comparison.

22. This model—probably a Byzantine ivory—as well as several other models, must have been well known in workshops since certain subjects have been treated in several churches of Burgundy in a similar way but by different hands. Thus the *Flight into Egypt* of Autun resembles that of Saulieu, but is of a much higher quality of execution.

dalene and the *Holy Women at the Tomb*. There are analogies in types of face,²³ in hairdress and beards which follow two or three formulas in the *Magi Sleeping*, the Saint Joseph in the *Flight into Egypt*, and *Saint Vincent the Martyr*. There are also analogies in the draped clothing, some of which remind one of the *Flight into Egypt*, after ivories, and another, the *Angel* of the arches, after miniatures.²⁴ The abundance of pearly borders and of rows of holes on the clothing, the bonnets, the branches of trees and other elements of the compositions, offer another analogy. Everywhere the scenes are displayed on backgrounds of foliage, the masses of which lend balance to the composition according to the principles of the Corinthian capital. Finally, this strange flora everywhere consists of pearly plants, pleated leaves and oriental flowers. These capitals—an interesting point—are mostly grouped on the piers of the nave adjacent to the crossing of the transept, as though the master had reserved for himself the decoration of the central section of the church.²⁵

Comparisons offered by the casts in the Museum of French Monuments lead to the discovery of other resemblances. The capital showing the body of *Saint Vincent the Martyr Protected by Eagles* (Fig. 15) obviously reminds of the *Eve* lintel. There is here the same use of the naked human body as a decorative element; the same arabesque-like silhouette; the same treatment of the long-boned legs without any modeling. There is an obvious relationship between this capital and the ones which we think it possible to attribute to the master of the northern portal; a composition well-balanced by the bodies of the eagles at the top corners of the bell; big plants fill-

ing the background with their large pleated leaves framing a lotus bud. A significant detail: the closed eyes of Saint Vincent with swollen eye-lids completely resemble those of the sleeping Magi.

All these works have in common so many and such important similarities that it is not enough merely to attribute them to the same workshop in order to explain them. They must be by the same hand. There is quite a series of sculptures showing that the artist of the northern portal had done considerable work on the capitals of the cathedral.

* * *

When, in the magnificent room of the Museum of French Monuments where, represented by their casts, there are juxtaposed the masterpieces of Burgundian Romanesque sculpture, we come to study the tympanum of the western portal of the Autun Cathedral, the famous *Last Judgment* of Gislebertus, we discover in it a family resemblance to the group of sculptures which it seems can be attributed to the artist of the northern portal.

By reason of the subject, the nude here holds an important place, the souls being represented in human form without any veil in the various episodes of the *Last Judgment*: the *Resurrection of the Dead*, the *Judgment of the Souls*, the *Entrance into Hades or Paradise*. But all these bodies, even though they are mostly represented standing and in small sizes, almost all have bent knees, thus recalling the silhouette of Eve. There is even in the left corner of the tympanum a large-size female figure of a chosen one who, hanging on to an angel, is represented in a horizontal position with bent knees outlining an arabesque which is rather similar to that of Eve (Fig. 16). The treatment of her long, thin legs is identical with that of the legs of Eve and Saint Vincent.

All the naked feet are long and flat with well-articulated toes as in the four feet of the *Raising of Lazarus*. Those of Christ in the center of the spandrel (Fig. 17) seem simply an enlargement of the two little feet of the Child Jesus on the capital of the *Flight into Egypt*.

As to the clothed figures,—those of Christ, the Apostles, the saints, the

angels,—they are draped in their garments the same as the angel of the arch of the northern portal. The materials which closely mold their forms are worked into bunches of thin pleats, with their rounded ridges separated by unfolded and slightly bulging plain bands. The bottom of the dresses move, outlining fans which open up and turn back sharply like waves (Fig. 18). This is exactly the technique used in the draped garments of the *Angel*.²⁶ It is the same search for decorative richness, the same care and the same finesse in the execution of all the details: galloon with pearls, incrustated or in relief, trim all the dresses; wide pearly bands set into the material cover the thighs of several figures just as that of the Angel of the northern portal; the halos are encircled with pearls, and several even with saw teeth just as the nimbus of the angel of the arches.

The very characteristic type of Eve is found in many of the faces. Most of the hairdresses and of the beards are treated as those of the Magi, the Saint Joseph or Saint Vincent. The head of the *Angel who Hoists the Elect up to Paradise* (Fig. 19) is very much like that of the *Angel who Awakens the Three Kings*. The two long hands armed with talons which seize a damned one by the head (Fig. 20) are strongly remindful of the clawed "hand" of the Tempter on the lintel of the *Original Sin*. The angel who in the center of the lintel separates the Elect from the Damned reminds one, because of its small fine head and its elegant silhouette, of several figures on the capitals which we attribute to the master. Finally, the flora frames this tympanum with a pearly foliated scroll adorned with pleated leaves, and on each leaf there rests a cluster like that on the vine which appears before the body of Eve.

So many analogies in style, technique and detail are perplexing. The question arises: might it not have been the same artist who executed all this group of sculptures? It is true that one does not find in the figures of the *Last Judgment* the superb ease of the

23. In the three last-mentioned capitals it is to be noticed how many resemble *Eve* by their hairdress and their profile with a receding chin—the three angels: the one who carries by a lock of hair the Prophet Habakkuk bringing food to Daniel; the one who, armed with a sword, is threatening Satan in the *Temptation of Christ*; and the one who guards the tomb of Christ.

24. There should especially be noticed the part of the mantle draped on the shoulder of Constantine (Fig. 13) in the same way as on that of the figure offering a church (Fig. 14), and also as on the shoulder of the King Magi who kneels before the Child Jesus (Fig. 10).

25. A capital exactly of the same style is to be found in the left splay of the western portal (the first to the left of the lintel) *Saint Jerome and His Lion*.

26. M. FRANCIS SALET has very properly noted the difference between the drapings in Vézelay and Cluny on one side and those of Autun on the other where bunches of folds show at least two lines, often three or more, while at Cluny and at Vézelay there are almost never double furrows except in the big Christ of the tympanum (*Op. cit.*).

figure of *Eve*. But does this not come from the fact that the proposed program, too vast for the reduced field of the tympanum, obliged the artist to place the bodies one against the other? How can one believe that two such remarkable artists, gifted with such originality, had exactly the same style and copied each other in so many details? One is therefore tempted to attribute the sculpture of the northern portal and the capitals of the crossing as well as those which resemble the latter, to the master Gislebertus who engraved his name under the *Last Judgment*. As probably the head of the engraving-yard of the Saint-Lazare Church—the fact of his having signed his work, such a rare thing at that period, seems to indicate an artist of first rank—this master must have presided over all of the carved decoration of the building, executing himself, in greatest part, the two big tympana and a certain number of capitals, and lending his impetus to the team of image-makers who worked under his orders.

This would explain the stylistic unity which is so striking at Autun. While the hand of this master is otherwise found nowhere else, neither in Burgundy nor in the neighboring regions where Burgundian influences bore their impact on the construction and the decoration of buildings, Gislebertus must have entrenched himself at the Saint-Lazarus Church where he worked and supervised a workshop of sculptors during all the time the decorative works went on.

* * *

One would be most eager to be able to place this decorative campaign of the Saint-Lazarus Church in time, and also to know the date when the *Eve* of the northern portal was executed. But, unfortunately, the texts give no details about this. The only thing that is known is that the church was erected on ground offered by Hugues II, Duke of Burgundy, from 1102 to 1143;²⁷ and that it was consecrated by Pope Innocent II on December 28, 1130.²⁸

Most of the other authors set the beginning of the work at around the

27. This information is given us by the charter of February 1132 in which Pope Innocent II confirms the chapter of Autun as belonging to his domain. Charter published in: *Op. cit.*

year 1120. This date is indicated (without proof) by an Autun notary, Bonaventure Goujon, who wrote at the beginning of the XVII Century: "... about the year 1120 of Our Lord, at which time the Church Saint-Ladre [or Saint-Lazare] began to be built."²⁹ This is perhaps a verbal tradition kept up in Autun. Or perhaps there were then in existence documents which have since disappeared. Anyway, this date corresponds well with what we know: four years before, in 1116, the chapter of Autun was not yet in possession of the site on which the church was to be located.³⁰ At the end of the year 1119, Pope Calixtus II resided in Autun. It is believed that it was he who prompted the decision of his nephew, the Duke of Burgundy, Hugues II, to offer the grounds on which to build the Saint-Lazarus Church. He may have proceeded during that stay with the laying of the first stone. What is certain is that ten years later the construction was sufficiently advanced for Pope Innocent II to be able to dedicate the church.

The texts do not indicate the date of the completion of the works either. But they tell us that the relics of Saint Lazarus were solemnly transferred from the Cathedral of Saint-Nazaire to the Saint-Lazarus Church on October 20, 1146. A witness of the ceremony whose account remains,³¹ declares that the church was not completely finished at that date; the vestibule which was to precede it was not yet completed; the pavements were neither cut according to the artist's special skill nor perfectly laid; and there were still many things to improve at the entrance of the house of God.

That text is quite obscure. It is difficult to explain what the author means by *pavimenta*. Did this involve merely the architectural disposition of the porch, the parts of which, steps and landing, were not yet cut (*sculta*), or did *pavimenta* include, in addition, the slabs of the tympanum which were not yet either sculpted or assembled? Were this the case, the completion of

the tympanum of the *Last Judgment* would have to be carried forward to a date subsequent to 1146. But it is possible that this text concerns merely the architecture of the entrance of the church, whose portal could already have been sculpted and put in place. No conclusion can therefore be drawn from this text in regard to the date of the *Last Judgment*.

It remains for the sculptures of Autun to be compared with the great masterpieces of the Romanesque school of Burgundy. The capitals of the choir of Cluny having been executed toward 1115-1118 at the earliest,³² the large portal of Vézelay toward 1125-1130, and the capitals of the nave of Vézelay between 1130 and about 1145,³³ where in that chronological scale could the sculptures of Autun be given a place?

It is obvious that they do not date back earlier than the capitals of Cluny, the Saint-Lazarus Church having been begun only toward 1120 and the capitals of Cluny appearing at the date of 1115-1118 as miracles—creations of a master precursor.

It is therefore to the large tympanum of Vézelay that we have to turn, asking ourselves whether the Autun tympanum is prior or subsequent to it. When one compares these two great sculpted pages, one with the other, in their entirety, one recognizes that the art of Autun appears to be less developed than that of Vézelay. This was very properly pointed out by M. Paul Deschamps.³⁴ But it is perhaps, as we have already recognized, because the artist was forced to make—given the subject—a too overloaded composition, crowded with figures and accessories, which has none of the clarity, ease and beautiful balance of that of Vézelay.

When one carefully observes, not the whole, but only certain parts of the Autun tympanum, one is struck with admiration. The hem of Christ's robe is the work of a virtuoso (Fig. 17); the swirls of the folds are set as a marvelous calligraphic work and chiseled with a faultless technique. The

29. Manuscript preserved at the library of the Aeduan Society (M 24).

30. This location is not mentioned in the charter of 1116 by which Pope Pascal II confirms the chapter of Autun as belonging to his domain (*Op. cit.*).

31. *Op. cit.* After a copy of the XV Century kept at the diocese of Autun.

32. M. MARCEL AUBERT has most judiciously put forward in regard to the capitals of the choir of Cluny the dates of 1115-1118 (*Op. cit.*).

33. M. FRANCIS SALET suggests for the big portal of Vézelay the dates of 1125-1130 and for the capitals of the nave, about 1130-1145; the decoration of the narthex would have extended to about 1155 (*Op. cit.*).

two feet of Christ are of an astounding realism. The group of *Apostles and Saints* at the left of Christ is first-rate (Fig. 21) — everything about it has the mark of genius and learning—the rhythm of the lines, the perfection of the drapings, the intense life of the bodies, the keenness of the expressions, the almost supernatural beauty of certain faces from which there emanates an ardent spirituality. Such pieces of sculpture reveal the value of an artist of whom it cannot be said that he was less able and less skilful than the master of the Vézelay tympanum. There is even in these figures of Autun more sensitivity than in those of Vézelay. The latter express their emotions through their attitudes and their mimicry, but their faces—at least those which remain on the tympanum and on the jambs—are impassive. In Autun, not only the attitudes of the bodies speak, but also the faces are animated with vibrant life and feeling. And there is also in the drapings of Autun a search for light effects which is greater and more successful than in Vézelay: these folds rounded out in padded bands and alternating with plain, slightly bulging bands are refinements of an artist who neglected nothing to obtain varied and softened plays of light, just as he used other means—pearls, rows of perforations, guilloches on the edges of the dresses, in order to catch the light, make it vibrate in a thousand ways, and thus give to the stone a colored effect, rendering the figures even more lively.

However, aside from these pieces which are undoubtedly beyond compare, we must recognize that certain figures in the *Last Judgment* of Autun—particularly the whole procession of the resurrected—are of a more limited art and could not be the work of the same hand. This observation which can also be made regarding most of the capitals of the nave—except those which we have attributed to Gislebertus—lead to the belief that the sculptors of the Saint-Lazarus Church perhaps used to work as a team complementing one another under the sole direction of the master. The latter conceived, composed, made graphic indications on the stone, and supervised all the work—wherefrom derives its unity of ensemble. But he must

have entrusted the execution of secondary parts to aides of uneven skill. Thus, certain capitals, while still retaining the spirit of the master, are of relatively mediocre execution and, in the big scene of the *Last Judgment*, alongside the figures skillfully sculpted by the master himself, there are many small figures of poor quality.³⁵

The Autun tympanum should, therefore, not be evaluated in its entirety, nor should all its figures, which, incidentally, should be the case for the Vézelay tympanum too. M. Francis Salet made the observation that the Apostles which occupy the left side of the tympanum are of a technical treatment inferior to that of the right side group and could not be by the same hand. The comparison should therefore be concerned exclusively with the best pieces both of Autun and Vézelay. And, in this respect, as we have just seen, the art of the master of Vézelay has no preeminence over the art of the master of Autun.

And we have talked only of the *Last Judgment*. If we return to the capitals attributed to master Gislebertus, we admire in them a great technical perfection, a thorough compositional science and a living, evocative realism. It is enough to recall the delicacy and interplay of the articulations of the small toes of the Child Jesus on the capital of the *Flight into Egypt* to think immediately: this is the work of a master! Finally, the relief of *Eve*, in its perfection and beauty, is an incomparable work which places its author at least on a level of equality with the greatest Romanesque sculptors of Burgundy, the master of the capitals of Cluny, the master of the tympanum of Vézelay.³⁶ There is, therefore, no reason to speak of the works of Autun as being prior or later creations in rela-

tion to those of Vézelay. They seem to be about contemporaneous.

However, if one remembers that the Saint-Lazarus Church was not begun before around 1120—and in all probability started with the choir—it is difficult to admit that the work would have proceeded quickly enough for the western portal to have already been put in place at the time of the dedication of 1130. We know that quite frequently such ceremonies were held before the completion of the building. Thus the tympanum of the *Last Judgment* would most probably date several years later than 1130.

As to the relief of *Eve*, was it executed a little before or a little after the tympanum? It is impossible to tell: the subject was quite different and points of comparison are lacking. This perfect work could only have been conceived and executed by Gislebertus at a time when he had reached full possession of his art and his means. But do not the *Christ*, the *Apostles*, and the *Saints* of the *Last Judgment* also appear so to us?

Anyway, the *Eve* reveals another aspect of his genius, expressing all the poetry that lay in his soul. This sculpture, full of charm, shines with a singular splendor not only among the works of the master but among the masterpieces of the Burgundian Romanesque art. An infinitely valuable document, it reveals to us a lost page in the history of Medieval art. Without it, we would have declared that Romanesque sculptors never treated the nude figure in life-size as a decorative motif. Without it, we would have ignored the plastic value of the old northern portal of the Saint-Lazarus Church which is briefly described in the old text.

Art historians have often brought into line the most remarkable works of the great schools of Burgundy and Languedoc, which pursued the same ideal of life, elegance and decorative beauty. The *Eve* of the Autun Cathedral is one of the figures which best give evidence of this relationship. Together with the most beautiful works of these two schools, it represents a culminating point in the history of Romanesque sculpture.

DENISE JALABERT.

35. It is possible that specialized artists would have been entrusted with certain figures or certain creations. When seeing the resemblances between all the devils sculpted in the Autun church—and which are different from those of Vézelay—one can ask oneself whether there was not in that workshop a specialist of devils. There was perhaps a specialist of flora which would not have prevented the master from himself sculpting around Eve the charming little shrubs of the earthly paradise.

36. M. FRANCIS SALET thinks that it was the same artist who is responsible for the capitals of Cluny and the portal of Vézelay.

LUCREZIA BORGIA, IN MEMORIAM

Le petit tableau par Dosso représentant *Sainte Lucrèce*, de la Collection Samuel H. Kress, à la National Gallery of Art, Washington, est unique au point de vue iconographique (Fig. 7).

Les listes de saints qui sont facilement accessibles ne contiennent pas le nom de cette sainte, mais le *Martyrologium Romanum* mentionne que la vierge et martyre Lucrèce est vénérée le 23 novembre à Merida, dans la province d'Estremadure, en Espagne. Sainte Lucrèce subit le martyre pendant la persécution des Chrétiens sous l'Empereur Dioclétien et le Gouverneur Dacien (vers 304 après Jésus Christ). De plus, *Les Petits Bollandistes* parlent aussi d'une Sainte Lucrèce de Cordoue, de descendance Maure, secrètement instruite dans la religion chrétienne, emprisonnée, et décapitée le 15 mars 859.¹

On ne connaît aucune représentation de ces deux saintes en Espagne.² Je me souviens que le comte Malvasia, Felsina Pittrice, mentionne qu'en 1645 le Guercin peignit *Al signor Duca d'Attempo un Quadro d'Altare con S. Lucrezia Vergine e S. Geltruda, Mandato in Allemagne*. Mais cette peinture a disparu. Par conséquent, le tableau de Dosso semble réellement être unique.

Il est de toute évidence que la création d'une représentation aussi exceptionnelle était motivée par des raisons personnelles. Le peintre Dosso Dossi commença à travailler pour la cour de Ferrare au temps où la femme du duc Alphonse I était Lucrèce Borgia.³ Née le 18 avril 1480, elle épousa Alphonse d'Este en 1502, et donna en 1508 un héritier au trône, le futur Duc Hercule II. Elle n'avait que 39 ans lorsqu'elle mourut, le 24 juin, 1519.

1. Je dois à DR. GERTRUDE ACHENBACH (*Index of Christian Art* à l'Université de Princeton) des renseignements détaillés au sujet de S. Leocritia.

2. Ce renseignement m'a très aimablement été communiqué par le PROF. WALTER W. S. COOK ainsi que par le PROF. CHANDLER RATHFON POST.

3. Indépendamment de mon observation personnelle qui remonte à plusieurs années, mon ami G. GLÜCK a parlé des rapports probables entre S. Lucretia et Lucrezia Borgia dans *Op. cit.* Pour les détails biographiques voir: *Op. cit.*

Deux questions se posent: Cette peinture peut-elle être placée avant juin 1519 dans la chronologie des œuvres de Dosso? Y a-t-il quelque ressemblance entre la physionomie de *Sainte Lucrèce* et les portraits authentiques de Lucrèce Borgia?

Pour répondre à la dernière question, nous devons étudier les médailles qui, par les inscriptions qui s'y trouvent, certifient que ce sont des portraits authentiques de Lucrèce Borgia.⁴ Le premier de ces profils, de gauche, montre la duchesse avec ses beaux cheveux si admirés, flottant librement sur ses épaules. L'inscription porte "*Lucretia Estensis de Borgia Ducissa*" (de Bisceglie, pas encore de Ferrare). Il est généralement admis que cette médaille (Fig. 1) a été exécutée par un artiste très proche de Jean-Christophe Romano à l'occasion du mariage de Lucrèce et d'Alphonse d'Este en 1502.

L'autre type de médaille montre à nouveau un profil de gauche, avec des lignes un peu plus dures dans le dessin (Fig. 2); les cheveux en nattes sont couverts d'une coiffe en filet. Le terminus post quem est 1505, car l'inscription nomme Lucrèce, *Ducissa Ferrariae*. La différence dans la physionomie entre ces deux médailles nous porte à croire que la deuxième date même de plusieurs années plus tard.

La *Sainte Lucrèce* de Dosso, autrefois au Palais Barberini à Rome et faisant partie maintenant de la Collection Samuel H. Kress, à la National Gallery de Washington, a en effet certaines ressemblances avec ces médailles, surtout dans le dessin de la bouche.

Ainsi que l'a certifié Mr. Stephen Pichetto, l'état de conservation de la peinture de *Sainte Lucrèce* est très satisfaisant. La radiographie (Fig. 3) montre que les caractéristiques de physionomie qu'on voit à la surface, existaient aussi sur la première esquisse.

Si l'on prend en considération que la *Sainte Lucrèce* n'était pas à proprement parler un portrait, sa similarité de physionomie avec les médailles semble suffisante pour indiquer que Dosso pensait à la duchesse en peignant sa sainte patronne. Je veux mentionner à ce propos—sans y ajouter plus d'importance que cela ne mérite

—que la fille aînée de Dosso, née vers 1529, fut nommée Lucrèce.

En ce qui concerne la première question, à savoir à quel moment fut peinte la *Sainte Lucrèce*, il faut se rappeler que la chronologie des œuvres de Dosso est très discutée, surtout celle de la première époque. Je suis d'accord avec M. R. Longhi que Dosso est né bien plus tard qu'on ne le croyait autrefois.⁵ Dosso, comme Titien, est né probablement vers 1490 et non vers 1470.

Un des premiers chefs d'œuvre pleinement développés de Dosso, peint pendant la deuxième décennie du XVI^e siècle, est la séduisante *Sorcière Alcina* (appelée à tort *Circé*), de la Collection Samuel H. Kress à la National Gallery de Washington (Fig. 5).⁶ La connaissance de la peinture vénitienne, surtout de celle du Titien, est fondamentale pour Dosso. Il est pourtant à remarquer que le motif principal du personnage d'Alcina dérive de Giorgione, ainsi qu'il a été révélé par une gravure de Giulio Campagnola (Kriszteller N° 8, en revers, copie 2, dans le même sens que la peinture) (Fig. 6).

Un autre chef d'œuvre de la première période de Dosso est la grande *Baccanaria*, identifiée par R. Longhi⁷ comme étant une des peintures admirées par Vasari au château de Ferrare, aujourd'hui au Castel Sant'Angelo à Rome. Cette peinture nous montre que son auteur était profondément impressionné par la *Bacchanale* que le Titien peignit pour ce même château de Ferrare et qui est à présent au Musée du Prado à Madrid. Ce fait indique que la *Baccanaria* de Dosso n'aurait pu être peinte avant 1520.

Si l'on compare l'exécution des paysages dans la *Baccanaria*, l'*Alcina* et la *Sainte Lucrèce*, on constate que cette dernière, avec sa facture libre et en grandes touches, sa luminosité remarquable, et ses coups de pinceaux audacieux, est certainement la plus développée et la plus récente. Là encore, je suis entièrement d'accord avec la chronologie proposée par R. Longhi.

6. H. MENDELSON, *Op. cit.*, était le premier à signaler l'*Orlando Furioso* d'ARISTOTE comme étant la source littéraire, plutôt que l'*Odyssée*, et il a été le premier également à appeler la sorcière "*Alcina*" plutôt que "*Circé*."

En parlant du petit tableau de *St. Jérôme* à la Galerie de Vienne, l'unique tableau signé du maître, Longhi signale que ce n'est pas là une œuvre du début, et qu'on doit la dater après 1520. Nos observations nous conduisent aux mêmes conclusions. Le paysage et la technique des draperies de *Sainte Lucrèce* et de *St. Jérôme*, sont si semblables que les deux doivent appartenir à peu près à la même période.

Ceci veut dire que la *Sainte Lucrèce* de Dosso a été peinte après la mort de Lucrèce Borgia. On peut supposer avec justesse que la petite peinture était destinée à un de ses fils, probablement l'aîné, Hercule, né le 4 avril 1508, qui devint le duc Hercule II en 1534 et mourut en 1559.

Les fils du couple ducal nous sont connus, tous trois, car leurs traits nous ont été préservés sur des médailles: le portrait d'Hercule a été exécuté par deux des médaillistes les plus distingués de son époque, Pastorino de' Pastorini de Sienne, 1508-1592 (Fig. 8), et Pompeo Leoni, vers 1535-1610 (Fig. 10). Ces deux médailles nous montrent le duc dans ses dernières années; la médaille de Leoni, dans un des exemples, est datée de 1554.¹⁸ De plus, les traits d'Hercule, sont bien reconnaissables dans la peinture de Dosso, *Hercule Parmi les Pygmées*, au Musée Joanneum à Graz, Autriche (Fig. 13).

Nous savons par plusieurs documents qu'Hercule aimait beaucoup glorifier le héros mythologique dont il portait le nom. En 1538 il invita Giovanni Antonio da Pordenone à Ferrare.⁹ Mais le peintre mourut à la résidence des Este avant d'avoir pu finir son œuvre: des cartons de tapisseries illustrant l'histoire d'*Ulysse* et les *Travaux d'Hercule*.

D'après Vasari,¹⁰ les frères Dosso peignirent à la cour du château de Ferrare des scènes de l'histoire d'*Hercule*, en grisaille. Ceci doit avoir eu lieu avant 1542, année de la mort de Dosso. En 1543 Baptista del Dosso fut payé pour deux cartons de tapisseries avec des scènes du mythe d'*Hercule*.¹¹

Hippolyte, second fils d'Alphonse I et de Lucrèce Borgia, naquit en 1509. Il devint Cardinal en 1538, et est connu sous le nom de Hippolyte II afin d'être distingué de son oncle, le premier Cardinal Hippolyte d'Este (né en 1479, devenu Cardinal en 1493 et mort en 1520). Il était le frère d'Al-

phonse I et le premier protecteur de Lodovico Ariosto.

C'est sans doute Hippolyte II qui conçut le plan de la Villa d'Este à Tivoli. Qui sait jusqu'à quel point la conception idéale (la villa fut exécutée en 1549 sous la direction de Pirro Ligorio) n'est plutôt celle du maître, le Cardinal Hippolyte? Ce travail miraculeux qui combine l'art avec la nature, le range parmi les protecteurs d'art les plus éminents de son époque.

Après la mort d'Hippolyte en 1572, son neveu, le Cardinal Louis d'Este, 1538-1586, petit-fils de Lucrèce Borgia, fils cadet du duc Hercule II et de Renée de France, continua l'œuvre de son oncle. On lui attribue surtout l'achèvement du parc, unique au monde.¹² Ainsi, ces deux cardinaux de la maison d'Este, descendants de Lucrèce Borgia, vivent dans la mémoire reconnaissante des hommes.

Les traits d'Hippolyte sont connus par trois médailles exécutées respectivement par Giovanni Federigo Bonzagna, qui a travaillé entre les années 1554 et 1586 (Fig. 12), Domenico Poggin, 1520-1590, et dans le plus vivant de ses portraits par Pastorino de' Pastorini, 1508-1592 (Fig. 9).¹³

Francesco, duc de Massa, 1516-1578, le fils cadet de Lucrèce Borgia, a également son portrait, dans une médaille très élégante de Pastorino, de 1554 (Fig. 11).¹⁴ Un portrait plus fidèle de ce prince est probablement le *Saint Georges*, peint sur le volet d'un rétable, autrefois dans l'Oratoire des Archers à Santa Maria in Massa Lombarda, aujourd'hui à la Galerie Brera à Milan (Fig. 4).¹⁵ D'après la physiognomie de François d'Este, cette œuvre est de 1540 environ; elle a peut-être été commencée par Dosso, et terminée après sa mort, en 1542, par son frère Baptiste.

Après cette digression biographique au sujet des fils de Lucrèce, revenons au tableau d'*Hercule* de Graz.

Un examen attentif de cette œuvre, importante au point de vue historique, nous montre son rapport stylistique très étroit avec une peinture charmante à la National Gallery of Art de Washington, dans la Collection Samuel H. Kress: une scène mythologique qui est sensée représenter le *Départ des Argonautes* (Fig. 12). Les Pygmées et tous les petits personnages autour des bateaux et sur le rivage sont peints exactement de la même manière,

vifs, multicolores, en larges touches plutôt qu'en un dessin précis. De plus, le paysage à droite, une ville dans le lointain, possède les mêmes particularités de coloration dans les deux peintures: des bâtiments blancs, luisants, froids, émergent d'une atmosphère bleuâtre, poussiéreuse. Le partage vertical de la toile entre une scène proche et la scène éloignée, à côté, est typique de la composition chère à Dosso toute sa vie. La scène de volet de Dosso est formée par un bâtiment, un rocher, ou un groupe de grands arbres tandis que, de chaque côté, la vue s'éloigne vers les distances du paysage.¹⁶

Le même schéma de composition se répète que, par exemple, dans la *Piéta*, qui se trouvait autrefois dans la collection Claude Phillips; dans l'*Adoration des Mages*, à la National Gallery de Londres; dans la *Calisto*, de la Galerie Borghèse, à Rome. Une scène de volet moins compacte, formée par des arbres—comme dans les *Argonautes*—se retrouve surtout dans la célèbre *Mélissa* (faussement appelée *Circé*) à la Galerie Borghèse¹⁷ ainsi que dans plusieurs autres peintures. Battista, frère de Dosso, adopte aussi ce schéma de composition que nous trouvons dans la charmante *Fuite en Égypte*, autrefois dans la Collection du Dr. von Harck, à Seusslitz, près de Dresde, et dans l'*Orlando et Rodomonte* d'Ariosto, qu'on a pu voir à l'exposition de Ferrare en 1933-1934.

Les trois peintures de Dosso offertes par M. Samuel H. Kress à la National Gallery of Art de Washington, illustrent les trois phases caractéristiques du développement du grand peintre: *Alcina*, à la manière de Giorgione ainsi que du Titien, est un chef d'œuvre de la première période, c'est-à-dire de la deuxième décennie du XVI^e siècle; *Sainte Lucrèce*, des années 1520, appartient à la période moyenne, lorsque Dosso avait développé la luminosité artificielle dans l'éclairage de son paysage; avec les *Argonautes*, on est devant une vision tardive qui appartient au monde imaginaire créé par la fantaisie du maître.

WILLIAM E. SUIDA.

16. Je ne suis pas d'accord avec Mrs. E. TRETZE-CONRAT qui pense que les *Argonautes* sont un fragment d'une plus grande peinture: *Op. cit.* La comparaison avec la peinture de Graz ainsi que la composition fidèle à la manière de Dosso dans la scène tout entière contredisent cette supposition.

17. L'interprétation correcte est due à JULIUS VON SCHLOSSER: *Op. cit.*

UN POST-SCRIPTUM:

UNE PEINTURE DE JEUNESSE DE PIETER JANSSENS ELINGA?

Grâce à l'étude approfondie consacrée à Pieter Janssens Elinga par Madame Clotilde Brière-Misme, un peintre hollandais très capable et accompli a été tiré de l'oubli et a reçu la place qui lui était due dans l'histoire de l'art.¹

Dans sa série de quatre articles, Mme. Brière a inscrit à son acquit cinq *Natures Mortes* et dix *Intérieurs* qui doivent être rattachés à sa période d'Amsterdam où il subissait l'influence de Wilhelm Kalf et Pieter de Hooch.² Jusqu'à présent, aucune œuvre certaine appartenant à la période antérieure de son évolution, c'est-à-dire à celle de Rotterdam, n'a pu être retrouvée. Cependant, les remarques critiques de cette éminente historienne d'art ainsi que les données biographiques fournies par elle, nous permettent de tenter de faire un pas en avant dans cette direction et de reconnaître, en dépit de

quelques divergences, comme une œuvre de jeunesse de Pieter Janssens Elinga, un petit tableau représentant un peintre assis et se trouvant actuellement dans la collection de Mr. Francis Gibian à New York (Fig. 2).³

Les dimensions de cette toile, h: 37,5 cms., l: 32,25 cms., correspondent à peu près, bien que celle-ci soit un peu plus grande, avec celles d'une paire de peintures indiquées par Mme. Brière comme étant perdues et comme mesurant 35 cms. sur 27 cms. chacune et représentant, également sur toile, un homme en train d'écrire et une femme qui lit.⁴ L'attitude du *Peintre Assis* qui est figuré *a tergo* est ana-

logue, à un suprême degré, à celle de la célèbre *Liseuse*⁵ et du *Savant* moins connu⁶ de Janssens. La même tendance à rendre les êtres humains aussi impersonnels que possible, se retrouve dans son œuvre la plus représentative de ce genre: la *Lecture* de l'Ancienne Pinacothèque à Munich.⁷ D'autres traits de la peinture retrouvée, qui correspondent si bien avec tout l'œuvre connu de Janssens, sont la lumière scintillante sur le gilet et le bonnet du peintre ainsi que la prépondérance des tons argentés dans l'harmonie grise de son vêtement et, enfin, une certaine analogie dans le rendu des petits segments des fenêtres à carreaux.⁸

D'un autre côté, il nous faut faire état de toute une série de faiblesses et d'éléments qui diffèrent de l'œuvre connu et qui nous font penser que nous

3. Cataloguée, dans cette collection, comme une œuvre d'un peintre anonyme de l'Ecole hollandaise. Diverses attributions à des artistes du même milieu ont été, tour à tour, tentées, mais aucun rapport certain avec quelque maître précis de cette école, n'a pu être établi.

8. Comme, par exemple, dans les deux versions de la *Liseuse*.

sommes en présence d'une œuvre de jeunesse due à un artiste qui n'avait pas encore pleinement atteint, à l'époque, toute la maîtrise de ses moyens. Le personnage assez encombrant du peintre rempli, d'une façon disproportionnée, une trop grande partie de la petite pièce, et on ne peut distinguer clairement ce que l'homme assis fait. C'est seulement d'après les instruments de travail étalés sur la table qu'on peut conclure qu'il est en train de broyer des couleurs. On sent l'absence, dans cette toile, de la virtuosité dans l'interprétation de l'espace et de l'atmosphère, qui caractérise les *Intérieurs* bien connus de Janssens, datant de sa période d'Amsterdam, c'est-à-dire de 1657 à 1682. Mme. Brière a suggéré que la pièce haute et grande qui reparait à plusieurs reprises dans les *Intérieurs* tardifs de Janssens, était celle de son propre intérieur à Amsterdam, et que cette ambiance était, en fait, le témoignage d'un certain "bien-être matériel" qu'il avait fini par s'assurer dans cette ville.⁹ Pouvons-nous, de notre côté, relier la simple pièce qu'on voit dans le *Peintre Assis* avec le modeste logis que Janssens a dû occuper à Rotterdam vers 1650 ou, même, auparavant? Un ameublement plus que modeste, dans un espace exigu, n'est pas en désaccord avec le texte de l'inventaire des biens de l'artiste, dressé en 1653, qui ne comportait que fort peu d'objets.¹⁰ La table et le siège sur lequel l'artiste est assis sont d'un genre bon marché; les rideaux sont simples, et un très petit tableau au mur est, en dehors de la palette du peintre qui y est suspendue, la seule décoration, dénuée de toute prétention, de la pièce. Une grande toile non encadrée appuyée contre le mur—un portrait pompeux d'un noble qui peut être identifié

comme étant Guillaume II d'Orange—forme contraste avec cet intérieur plutôt pauvre. Le modèle est revêtu de son armure tenant son bâton dans la main droite, sa main gauche étant posée sur son casque. Ses traits me semblent correspondre avec d'autres portraits de ce prince tels que celui de la miniature au Rijksmuseum d'Amsterdam, attribuée à Thomas Flatman (Fig. 1), ou son grand portrait à l'eau forte, par Romeyn de Hooge (Fig. 3).¹¹

Dans son second article sur Pieter Janssens Elinga, Mme. Brière montre qu'en toute probabilité, Pieter Jansz, mentionné comme l'auteur d'une gravure de Hendrick Sorgh représentant *Guillaume III Enfant*, pourrait être reconnu comme étant notre peintre. Ce portrait équestre est daté de 1655.¹² Pourquoi ne pourrions nous dès lors supposer que le même peintre ait fait, quelques années auparavant le portrait du père, le *Stadhouder* Guillaume II? L'inventaire de 1653 de l'artiste comportait une pique, un poignard et une colerette. Ces accessoires d'atelier indiqueraient, Mme. Brière l'a suggéré, que Pieter Janssens Elinga peignait, à l'occasion, des portraits de personnages militaires.¹³ Une commande à faire ou à copier un portrait de ce prince populaire ne serait donc pas contraire au cours habituel des activités de notre artiste, et il est possible que ce soit avec un certain orgueil que Janssens se dépeignit lui-même d'une façon si impersonnelle en compagnie de ce portrait, plein de dignité, à l'intérieur de son ambiance quotidienne.¹⁴

Si c'était un *Intérieur* de cet ordre que Janssens avait montré à Emanuel de Witte lorsqu'il vint le consulter à Amsterdam, on conçoit aisément que

ce grand peintre, qui excellait dans la maîtrise de l'espace et de l'atmosphère plastique ait adopté une attitude plutôt critique envers les débuts du jeune peintre.¹⁵ Cependant, l'historien d'art se doit de considérer les œuvres d'art sous un angle différent. Nous voyons dans une telle peinture, qui demeure fidèle encore aux compositions du XVI^e siècle, une œuvre qui fait pressentir la grande évolution de l'intérieur hollandais en peinture; nous mesurons l'audace dans l'abstraction des traits individuels et la conception toute neuve des personnages traités comme une sorte de nature morte, *a tergo*, non pas en repoussoirs, ni en guise d'étoffage, mais en tant que thème principal d'une composition bien équilibrée. Dans sa simplicité modeste et calme, le tableau du *Peintre Assis* fait abstraction du spectateur, celui-ci, contrairement à l'habituelle conception baroque, ne se trouvant nullement invité à participer à la scène. Grâce à cet isolement quelque peu théâtral, et à quelques exagérations dans le traitement de la perspective, celle-ci apparaît comme à travers une *camera obscura* et prend, à cet égard aussi, la valeur d'un précurseur de plusieurs peintures de Johannes Vermeer qui ont été récemment rattachées à cette ancienne méthode optique.¹⁶

Si notre attribution pouvait être jugée comme acceptable, elle indiquerait que Pieter Janssens Elinga fut, à ses débuts, un précurseur, plutôt qu'un disciple, des grands intimistes hollandais. Il est vrai, cependant, qu'il s'inspira d'eux aussitôt qu'il sut reconnaître que leurs réussites étaient devenues supérieures à ses propres essais, honnêtes, mais encore tâtonnants.

LEO C. COLLINS.

11. Ces deux portraits ont, apparemment, été exécutés après la mort de Guillaume II, mais on peut supposer, en toute sécurité, que Flatman, de même que Romeyn de Hooge, a pu employer des modèles dignes de foi et présentant les traits du prince, qui mourut très tôt, en 1650, victime d'une épidémie de petite vérole.

14. Un manque d'originalité manifeste est caractéristique des deux portraits d'Orange attribués à Janssens. Le portrait équestre de *Guillaume III Enfant* suit fidèlement les portraits par Vélasquez de *Balthasar Carlos à Cheval*, tandis que le *Portrait de Guillaume II* se place, à un suprême degré, dans la lignée des portraits de Van Dyck tels que celui, bien connu, de *Charles I*, à l'Ermitage (*Op. cit.*). Les deux portraits d'Orange témoignent bien de la prédilection hollandaise à représenter les régents de leur République dans des poses distinguées et avec une pompe royale.

PAINTERS—ENGRAVERS



THE *MISERERE* OF ROUAULT

In spite of the splendor of his paintings in which there reigns the blue-green-red trinity of Gothic stained-glass, in spite of all the pathetic touch that is added to his drawing by the tumefied tones, the blood which looks congealed, and the ecchymosis-like glimmerings, the dominant note in the art of Rouault is always made up of the black broth of suffering, the funereal authority of the strokes which are like bars, like links, like stained glass lead-settings—isolating, framing each surface, imprisoning everything to the sun itself! We are brought right into the midst of a nightmare on the stage of the Grand Guignol where the first to be terror-stricken is the author him-

self, caught between sky and earth, and successively transformed into heroes, phantoms, puppets in his own likeness.

This predominance of black even in the paintings explains the attraction which the magic of ink at all times exerted upon Rouault. "You would like me to talk to you about black and white," he confided to us in one of those familiar poems that his letters so often are. "Rich subject, indeed yes! Certain simple people do their utmost to make known at each opportunity, that a thousand varied nuances constitute the richest keyboard. Stubborn as I am, I doubt it. The essential thing for a painter is not to have hundreds of tones at

his disposal but only a few, well harmonized: his own individual song."

* * *

Here, then, at last, we see published, under the title *Miserere*, a series of fifty-eight monumental plates, engraved more than twenty years ago by the man whom Suarès called "the monk of painting"—an album, the publication of which was long delayed.

Rarely have modern prints required such a large format. Each plate is the size of a canvas, and the volume itself, weighing more than twenty-one kilos (about 50 pounds), is like a tombstone. But the sum of suffering that can be found accumulated is of

even heavier weight. This *Miserere* (title which embraces an ensemble of compositions originally gathered under the name of *War*) seems like the "Great Testament" of Rouault. We find assembled in it all the figures of his predilection—princes, clowns, prostitutes—steeped in the same darkness in which they all seem to be equalized.

As Rembrandt, as Daumier, who are his true masters, it is to the clair-obscure that he had recourse in order to bring out, beside the miserable humanity wallowing in its mire and its conceit, some sparks of peace and hope. But the figure of Christ, whose drawing consists of a series of ovoli—the shoulder blades, knee-caps, abdomen—an Oriental, barbarian Christ, pierced by thorns, appears here more as the tormented than as the Redeemer.

As a religious painter, but especially because of the need to escape, Rouault remains tragically riveted to earth, stuck in the dregs.

But these very constraints give the *Miserere* all its emotion and grandeur. Do we have to recall the history of that work? Twenty years ago Ambroise Vollard obtained the painter's consent to have photogravures made after a series of his drawings and pictures, with a view to helping the etcher's work.

This mechanical point of departure gradually, however, gave way to the feverish—I might almost say furious—interventions of Rouault who, without regard for any preliminary conventions, in defiance of all the rules, completely upset his original design, turned to all the instruments, to all the chemistries, biting the uncoated

copper with the help of an acid-filled brush to emphasize such or such contours, or to thicken such nights, using in turn the etcher's needle, the small wheel and the sandpaper, the better to vary the timbre and the solemnity of the whites.

But it is not just when refusing to comply with the accepted methods that the Painters-Engravers—the "irregular engravers"—have always renewed all the techniques?

As much as we protest when we see people trying—as they nowadays too often do—to create confusion between *original engravings* and *drawings mechanically transferred to copper or stone*, just so are we willing to accept here this constant intervention of the artist's judgment and the hand, which the innumerable states through which have passed most of the plates of the *Miserere* bear witness.

Until then, Rouault had etched directly only a rather small number of subjects, namely the inset plates of the *Réincarnations du Père Ubu* (1932), those of the *Circus* (1936), and of *Passion* (1939) wherein color intervenes and which alternate with the drawings admirably transferred to wood by Aubert.

Together with these works there came out, at the publisher's, Frapier, an ensemble of separate lithographs which the painter himself grouped under three headings: 1, the *Fallen Adams and Eves*; 2, the *Traveling Showmen, Buffooneries and Traveling Circus*; and 3, *Grotesques or Demagogues*. At the same time, there appeared a volume of *Intimate Souvenirs*, illustrated by portraits, also engraved on stone. And, with this, Rouault published two series of land-

scapes, the first—comments on his own poems—entitled *Legendary Landscapes* (1929), and the second, *Close Suburb*, which, like certain plates of the *Miserere*, makes one sense these not easily definable regions where the country and the town join each other—these wretched zones, malodorous with the smell of crime and decay, where prostitution and death have a fixed rendezvous.

I would not be too far wrong in thinking that Rouault is more a stone engraver than an etcher. The soft pencil, by its smoothness, checks his romanticism, while the acid, on the contrary, drives him on to all the violences, to all the contrasts. This is not without the danger of vitriol getting into desperate hands.

This being said, etching seems to be the most appropriate method for the luminous organization of large surfaces. But, while Rembrandt contents himself with small rectangles, Rouault, in order to express himself fully, seems to be increasingly in need of the vast emptiness of a plate, which he loads with his fears, remorse, hatreds and unbounded dreams. One has the impression that this nocturnal can see clearly only in the dark.

And this is probably what is responsible for his having outdone himself in the Stations of the Cross that is the *Miserere*¹—filled with his own failures, and where we see him groping in the dark, bumping against the earth and the sky, sticky with an ink that has the thickness and brilliance of blood.

CLAUDE ROGER-MARX.

1. The *Miserere* album published by the ÉTOILE FILANTE, counts fifty-eight black and white plates of 650 x 500 mm., issued in 425 copies, plus 25 issues out of commerce. The copper plates were scratched after the printing. The foreword to that series, as well as the captions, are by Rouault.

NOTES

ON CONTRIBUTORS

SUR LES AUTEURS

WILLIAM C. LOERKE, Jr.

who graduated from Oberlin College with honors in 1942, majoring in classical archeology, resumed his studies after the war at Princeton University and received there his M.A. degree in 1948. He is at present engaged in research work at the Dumbarton Oaks Research Library, Harvard University, Washington, D. C., as Junior Fellow. His article in this issue is a study of *Greek Thought as Expressed in Mathematics and Art, Medusa Bound* . . . page 241

DENISE JALABERT

Conservateur au Musée des Monuments Français, Palais de Chaillot, Paris (depuis 1931) et Chargée de Conférences dans les Musées Nationaux (1921-1935), est l'auteur de nombreux ouvrages, tels que: *La Sculpture Romane* (1924); *La Sculpture Gothique* (1926); *L'Art Normand au Moyen Age* (1931); *Notre-Dame de Paris* (1931); *La Sculpture Française, Evolution et Tradition, des Maîtres Romains à Carpeaux* (1931); *La Sainte Chapelle* (1948), etc. Un abrégé de sa thèse consacrée à l'étude de la flore gothique a paru dans le "Bulletin Monumental." Dans ce fascicule, elle analyse *L'"Eve" de la Cathédrale d'Autun, Sa Place dans l'Histoire de la Sculpture Romane* page 247

WILLIAM E. SUIDA

A lecturer and Professor for more than thirty years at the Universities of Vienna and Graz, in Austria, settled in the United States more than ten years ago. His long series of works on the Trecento painting, the art of Titian, Leonardo da Vinci and, generally, the Italian School of painting established his wide reputation in that field. His article, *Lucrezia Borgia, "In Memoriam"* . . . page 275 brings out the iconographic interest of one of the paintings by Dosso Dossi, *St. Lucretia*, in the Samuel H. Kress Collection, National Gallery of Art, Washington, D.C.

LEO C. COLLINS

a lawyer by profession but an art historian by predilection, studied under Prof. Max Dvorak in Vienna and more recently at the Institute of Fine Arts, New York University. He has a monograph on Hercules Seghers in preparation, and has published articles on some of that artist's works in the "Art Bulletin" and the Swiss "Phoebus." In this issue he ventures to Mme. Clotilde Brière-Misme's monograph, recently published in the "Gazette," *A Postscript: An Early Painting by Pieter Janssens Elinga?* page 285

CLAUDE ROGER-MARX

qui a hérité de son père un des grands noms de France dans le domaine de la critique d'art, auquel il se dévoue lui-même, a consacré de nombreux ouvrages, principalement des monographies, à l'art et aux artistes du XIXe siècle et de notre temps. Parmi les plus récents, il faut noter son livre sur *Vuillard* ainsi que celui intitulé: *De Delacroix à Picasso*. Son article, *Peintres-Graveurs, le "Miserere" de Rouault* page 289 ranime une de nos plus anciennes et plus chères traditions.

BIBLIOGRAPHY

(MATILA GHYKA; MALCOLM VAUGHAN, Editor, "American Collector") page 295

Reproduced on the cover: Dosso Dossi. — *St. Lucretia*. — Samuel H. Kress Collection, National Gallery of Art, Washington (Detail).

All articles are published in English or in French and in complete translation. Page numbers in the left column refer to the original articles, those in the right, to the translated section.

Diplômé, en 1942, du Collège d'Oberlin, a, après les années de guerre, repris ses études à l'Université de Princeton, dont il sortit diplômé en 1948. Il est Junior Fellow, à la Dumbarton Oaks Research Library de l'Université Harvard, à Washington. Son article, *Expression Mathématique et Artistique de la Pensée Grecque: la Méduse Attachée*, est traduit . . . page 297

Curator at the Museum of French Monuments, Palais de Chaillot, Paris (since 1931), and in charge of lectures for the French National Museums (1921-1935), is the author of numerous books on the subject of Romanesque (1924) and Gothic (1926) Sculpture; Medieval Art in Normandy (1931); Notre-Dame of Paris (1931); French Sculpture, Evolution and Tradition, From the Romanesque Masters to Carpeaux (1931). . . . In this issue she analyzes *The "Eve" of the Autun Cathedral, Its Place in the History of Romanesque Sculpture*, in an article translated . . . page 299

. . . Professeur aux Universités de Vienne et de Graz, en Autriche, s'est établi aux Etats-Unis. Ses travaux sur la peinture du Trecento, l'art du Titien, celui de Vinci et, en général, sur l'école italienne lui a valu la vaste réputation qu'il a acquis dans ce domaine. Son article, *Lucrezia Borgia, "In Memoriam,"* traduit . . . page 307 dégage tout l'intérêt iconographique d'une des peintures de Dosso Dossi de la Collection Samuel H. Kress, à la National Gallery of Art de Washington.

Avocat par profession et historien d'art par prédilection, est un ancien étudiant de Max Dvorak à Vienne et de l'Institut des Beaux-Arts de l'Université de New York. Il prépare une monographie sur Hercule Seghers. Dans ce numéro, à la monographie de Mme. Clotilde Brière-Misme récemment parue dans la "Gazette," il propose *Un Post-Scriptum: Une Peinture de Jeunesse de Pieter Janssens Elinga?* traduit page 309

Who inherited from his father one of the great French names in the field of art criticism, to which he also devotes himself, is the author of many works, mainly monographs, on the art and artists of the XIX Century and our own time. Among the most recent ones, we should mention his book on *Vuillard* as well as the one entitled *From Delacroix to Picasso*. His article, *Painters-Engravers, the "Miserere" of Rouault*, translated page 311 revives one of our oldest and cherished traditions.

Reproduit sur la couverture: Dosso Dossi. — *Ste Lucrece*. — Collection Samuel H. Kress, National Gallery of Art, Washington (Détail).

Tous les articles sont publiés en français ou en anglais et en traduction intégrale. Nous indiquons, à gauche, la pagination des articles originaux et, à droite, celle des traductions.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

THE DEAN OF ART REVIEWS

*Published Monthly
Since 1859*

All articles appear
in English or in French and
in complete translation

*Subscription price:
\$12.00 yearly;
Single copy: \$1.50*

LA DOYENNE DES REVUES D'ART

*Publiée Mensuellement
Depuis 1859*

Tous les articles paraissent
en français ou en anglais et
en traduction intégrale

*Prix de l'abonnement:
3600 francs par an;
Prix de chaque numéro: 450 francs*

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

19 EAST 64 STREET, NEW YORK 21, N. Y. TEL. TRAFALGAR 9-0500
140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ, PARIS VIII. TEL. ELYSEES 21-15
147 NEW BOND STREET, LONDON, W. I. TEL. MAYFAIR 0602